Ana Grgić

La désintégration et la résurrection de l'image-matière : pour une philosophie de la restauration cinématographique

Presa Universitară Clujeană

Ana Grgic

•

La désintégration et la résurrection de l'image-matière

Pour une philosophie de la restauration cinématographique

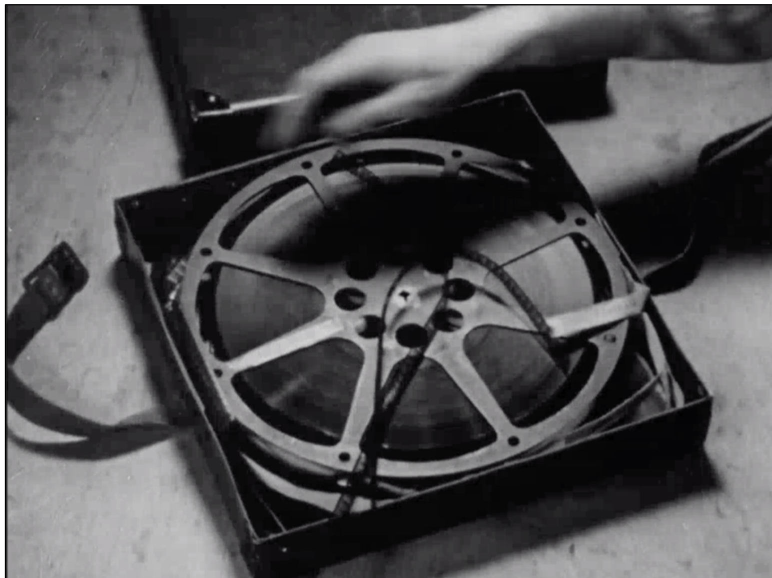


Figure 1. *Film réel, Kinoteka na Makedonija © Ana Grgić*

"The paradox of Theseus's ship, which poses the problem of conservation and restoration, has always fascinated me. The ship in which Theseus, slayer of the Minotaur, returned home from Crete, was kept like a sacred relic by the Athenians for centuries. Over the years the old pieces of wood had to be changed to save the vessel from the ravages of time, to such an extent that after so many replacements and substitutions, it could quite legitimately be claimed that the original ship no longer existed."

John-Paul Kauffman, *The Dark Room at Longwood*, 1999

Ana Grgić

La désintégration et la résurrection de l'image-matière

Pour une philosophie de la restauration cinématographique

Presa Universitară Clujeană
2021

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. Kristian Feigelson

Prof. univ. dr. Marian Țuțui

ISBN 978-606-37-1020-9

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro

TABLE DES MATIÈRES

PRÉAMBULE

Ce livre est né de ma passion profonde de vivre les films, de rêver toute éveillée dans la salle obscure du cinéma, attirée par le rai de lumière donnant lieu aux images sur l'écran, ainsi que de mon expérience et ma formation découlant du contact direct avec la matière du corps cinématographique – les pellicules photographiques à base de celluloïd. L'expérience cinématographique m'éblouit et, pour paraphraser Roland Barthes, cette « situation cinéma » hypnotique[1], revient à avoir deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, qui fétichise non l'image mais ce qui va au-delà : c'est-à-dire le grain de son, la salle, le noir, la lumière, la pellicule. Il me faut donc conserver une « distance amoureuse » vis-à-vis de l'objet de ma recherche. Il s'agit en outre d'une volonté de confronter le film comme objet à celui-ci en tant qu'œuvre. Je tiens à signaler que cet ouvrage est une version révisée du texte original rédigé pour le mémoire universitaire en 2012. La décision de le publier maintenant dérive du fait que les idées, les concepts et les problématiques relatifs à la restauration des films et son éthique, discutés dans ce travail, demeurent toujours d'actualité et valides. De plus, c'est le *Zeitgeist* et le goût de l'époque contemporaine (se caractérisant par des infinités de possibilités imaginaires d'esthétique numérique hyperréaliste et même parfois trompeuse, et la diffusion d'effets spéciaux dans le cinéma contemporain) qui requièrent encore une fois notre réflexion en la matière et la survivance matérielle des images en mouvement.

[1] « En sortant du cinéma » dans Barthes R., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

Pour voir le jour, ce travail a bénéficié du soutien de nombreuses personnes qui auront contribué de près ou de loin à l'élaboration de mes pensées dans ce livre. C'est pourquoi je souhaitais adresser mes remerciements les plus sincères à tous ceux qui m'ont apporté leur aide et tout particulièrement à ces amis et collègues que j'ai côtoyés durant la période de deux formidables années universitaires en France et en Italie. Je désire tout d'abord adresser ma gratitude au Professeur Philippe Dubois pour ses judicieux conseils et son soutien, et aux autres professeurs de l'université Sorbonne Nouvelle, en particulier, au Professeur Kristian Feigelson et au Professeur Pietsie Feenstra qui m'ont prodigué leurs encouragement et leur aide amicale, et à l'université di Udine, aux Professeurs Leonardo Quaresima et Simone Venturini, qui ont largement contribué à alimenter ma réflexion sur la restauration des films. J'adresse mes chaleureux remerciements à mon collègue le Professeur Marian Ţuţui, ainsi qu'à Messieurs Alexander Horwath, Paolo Cherchi Usai, Jeffrey L. Stoiber, Luan Rama et au Père Diego pour leur disponibilité et leur gentillesse. Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers Mme Florence Montehiet et Mlle Mary-Gaëlle Tacnet qui ont eu la gentillesse de lire et corriger ce travail. Pour finir, je n'oublie pas ma famille et mes proches, qui m'ont apporté leur soutien pendant mes recherches.

Ana Grgić

Cluj, janvier 2021

INTRODUCTION

La modalité et le processus de conservation et ceux de destruction des films au cours des deux derniers siècles, se sont affrontés et confrontés, en sélectionnant et créant en fin de compte ce qui constitue désormais notre patrimoine et notre mémoire cinématographiques. Cette volonté de conserver et préserver un objet, de le rendre éternel et intemporel en le sortant de son contexte, s'oppose à la réalité de l'objet, à cette force destructrice du temps qui le rend temporel et éphémère, contrairement à ce que notre illusion laisse présager, donc sujet à une *re-contextualisation* continue. Si ce rêve humain consistait en une promesse de vie éternelle et que la conjuration de la mort se réalisait, il coïnciderait avec la capacité perpétuelle du cinéma à capturer la réalité des êtres vivants et à l'embaumer dans ses images pour l'avenir. Apparemment, le cinéma donne la possibilité de « retourner » dans le passé, il peut faire marcher les morts et les absents, dans son corps il préserve une parcelle d'histoire « latente » en attente d'être « ressuscitée ». Cependant, le cinéma n'échappe lui-même pas à ce grand *sculpteur* qu'est le temps et de plus en plus, la notion de restauration du patrimoine cinématographique se présente aux différents acteurs et institutions impliqués dans l'art et l'industrie du cinéma.

Même si la notion de restauration des films est plutôt contemporaine, le concept de restauration des monuments et des œuvres d'art est pour sa part moderne. Depuis le début, ce terme signifiait faire retrouver à un objet son état *originel* précédent, en impliquant dans le même temps la conservation de cette œuvre en vue de sa transmission aux générations futures. Durant ces vingt dernières années, le mot

« restauration » est de plus en plus fréquemment appliqué aux œuvres cinématographiques. Aujourd'hui, ce terme est couramment utilisé soit par la communauté des archives, musées, cinémathèques de films, soit par le secteur commercial du cinéma. Que faut-il comprendre par l'expression « restauration cinématographique » ? Généralement, il s'agit de produire une nouvelle copie de film à partir du matériel subsistant, et de lui faire retrouver son état précédent du passé, ainsi que de l'améliorer visuellement. Pourtant, la notion de restauration est discutable et génère de nombreuses problématiques face aux images en mouvement (propres à l'art du cinéma). Il convient, tout d'abord, se demander s'il est possible de précisément parler d'une « restauration cinématographique », cette discipline étant mineure par rapport aux autres domaines artistiques qui disposent d'une véritable tradition ? Est-elle seulement un « *bricolage* se voulant du grand professionnalisme »[1] ?

A travers la lecture et l'analyse des textes de Cesare Brandi, Alois Riegl et d'autres théoriciens du domaine de l'histoire et de la théorie de l'art, cet ouvrage souhaite interroger le concept de « restauration cinématographique » et les problématiques soulevées aussi bien par la théorie que dans la pratique de cette discipline. Dès les premières restaurations, les concepts d'originalité et d'authenticité, de copie et de duplication, le principe de réversibilité, l'unité de l'œuvre et les lacunes, ainsi que la patine, ont constitué des notions et des problématiques discutables. Après avoir réalisé une analyse de l'histoire et du développement d'une « théorie » de la restauration cinématographique, je me propose d'analyser et d'interroger les définitions actuelles de la restauration utilisées dans le domaine de la préservation des films, afin de parvenir à une solution possible. Afin de mener cette réflexion, je m'appuie sur les entretiens conduits avec des conservateurs, restaurateurs et

---

1 Entretien avec Paolo Cherchi Usai, réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype. "What film restoration is today would be best defined with a French word 'bricolage' under the pretense of high professionalism."

archivistes au sujet de leur pratique quotidienne de la restauration, afin de mieux comprendre les défis et les difficultés auxquels ils doivent faire face sur le champ, ainsi que d'essayer de diminuer la distance séparant la théorie de la pratique.

Désormais, depuis une décennie, le cinéma traverse une mutation profonde face aux nouvelles technologies numériques, qui conduit à la réévaluation de sa matière et à la création de nouveaux contextes. Malheureusement, je ne pourrai que survoler ce sujet dans le présent ouvrage en ce qui concerne la restauration numérique et la numérisation du patrimoine cinématographique, qui mériteraient d'être étudiées de façon plus approfondie. Les questions concernant la restauration numérique, son éthique et ses défis pratiques sont approfondies dans plusieurs études. Pour les lecteurs, je tiens à mettre en évidence celles de Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition*, de 2008, puis de 2018, dans lesquelles l'auteure reflète la transition du film analogique au film numérique et ses effets profonds sur la production et l'archivage de films, et la numérisation des images d'archives, ou bien l'ouvrage collectif édité par Kerstin Parth, Oliver Hanley et Thomas Ballhausen, *Work|s in Progress. Digital Film Restoration Within Archives* (2013), qui se concentre quant à lui sur les défis de l'archivage audiovisuel du « tournant numérique » et ouvre le dialogue sur plusieurs facettes du discours numérique contemporain.

L'on constate souvent que la restauration soulève davantage de questions qu'elle n'est capable de donner de réponses. Dans ce travail, je vais en considérer plusieurs : Quel rapport entretient la restauration avec la préservation des films ? Entre ces deux approches conflictuelles, à savoir celle héritée d'Henri Langlois, selon laquelle « montrer c'est conserver » et celle d'après laquelle, dans l'optique des archivistes, il faut « préserver, et puis peut-être montrer », où se situe la restauration ? Inévitablement, nous en arrivons ainsi à nous interroger sur le pourquoi et le comment de la restauration. Il sera aussi important de considérer

quelle identité assume le conservateur ou le restaurateur dans la pratique de la restauration. Quel est le rôle du restaurateur dans ce processus de réactivation de la mémoire ? Devient-il un véritable producteur d'images ?

Cette étude est plutôt une réflexion sur la théorie et la « philosophie » de la préservation des films, qu'une méthodologie de travail et un ensemble de conseils pragmatiques. Dans cette optique, celle d'une ontologie « empirique » du cinéma, la définition même de ce qu'est le film doit être reformulée d'après la notion que j'appellerai l'*image-matière*, en partant de la théorie de Gilles Deleuze sur la perception des images cinématographiques en tant que « matière en mouvement ». L'image-matière se compose de deux éléments complémentaires et essentiels pour l'existence de l'expérience et du visionnement cinématographique : l'*image-projection* et l'*image-pellicule*, qui sont examinées en détails dans les chapitres suivants. Une fois défini le concept d'*image-matière*, nous revisiterons la notion de restauration cinématographique qui semble jusqu'ici peu satisfaisante si elle est confrontée à ce qui constitue réellement un film. Pour finir, je propose d'explorer la pensée de la pratique de la restauration cinématographique qui se rapproche d'un autre besoin humain fondamental, du mythe de l'immortalité promis par la reproduction du réel au cinéma. Selon le philosophe Edgar Morin, c'est précisément « en cette commune source, l'image, le reflet, l'ombre » que figure « le refuge premier et ultime contre la mort »[2]. Par le biais de ces réflexions historiques, sociales et anthropologiques, ce livre mettra en valeur les enjeux de la restauration cinématographique, les questions éthiques et ses démarches pratiques et institutionnelles.

[2] Morin E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1956, p. 51.

CHAPITRE 1.
La naissance d'une « philosophie » de la restauration

La conservation et la restauration sont essentiellement une autre façon d'envisager l'art et le patrimoine culturel. Le changement et la réutilisation sont des processus associés au temps et au concept de valeur ; ainsi un objet qui survit au passé et arrive au présent, échappant ainsi aux lois de la destruction et de l'annihilation, doit toujours avoir une valeur démontrable. Les diverses époques, modes, et les différents climats culturels qui s'y réfléchissent, avant que l'on prenne possession de cet objet pour qu'il soit ré-expérimenté et réexaminé, ont changé son apparence et signification. C'est ainsi qu'est assurée la survie de cet objet pour les générations futures. Entre la fin du 19ème siècle et le début de 20ème, une base théorique fut établie, grâce aux efforts de Cesare Brandi, professeur d'université, critique d'art et muséologue, ainsi que le premier directeur de l'Istituto Centrale di Restauro (fondé à Rome en 1939), qui a donné naissance au concept moderne de restauration. Avant cette époque, le fait de réutiliser, celui de compléter dans la même reconstitution, le même style, et celui de conserver n'étaient pas bien distingués les uns des autres. Dans le passé, l'objectif était d'éliminer les traces du temps, de signaler les dégradations, de reconstruire ou de recréer, de tenter de retrouver en vain la « condition originelle » inaccessible.

Les pensées de Brandi furent recueillies et sa philosophie résumée dans le livre *Teoria del Restauro* (1963). Son livre s'inspire de la philosophie de Benedetto Croce, de l'historicité dérive un concept fondamental qui reste toujours valable : le caractère relatif, partial, et passager de la

restauration, même la plus habile, est toujours marqué par le climat culturel dans lequel elle est exécutée. En tant qu'héritiers de nombreuses « conservations » destructrices, le critère de Brandi de l' « intervention nécessaire minimale » qui consiste dans le respect pour l'objet, reste un façon éthique de travailler. Sa systématisation du concept de la réversibilité dans la restauration est importante – en somme, tout traitement est acceptable pourvu qu'il n'empêche pas les traitements futurs.

Les éthiques de la restauration au 19ème siècle reflètent le conflit entre le classicisme et le romantisme, non sans une prédilection pour le Moyen Age et la réévaluation du Gothique. Ce conflit est particulièrement fort dans le domaine de l'architecture, avec d'une part Viollet-le-Duc et d'autre part William Morris et John Ruskin. Viollet-le-Duc est considéré comme le plus grand partisan du mouvement dont les adhérents envisageaient la restauration comme une imitation ou une reconstruction dans le style d'origine. Ce groupe pensait qu'en étudiant les monuments du passé, particulièrement les cathédrales Gothiques, à partir d'une documentation détaillée et précise des caractéristiques du style conjointement aux détails des édifices et aux méthodes de construction, on pouvait rendre possible la reconstruction complète et précise de parties entières ou de phases de ces édifices. Effectivement, Viollet-le-Duc affirme que la « restauration…le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné. »[1] Dans ce cas, on ne prétend pas seulement recréer un édifice altéré mais le compléter, même si originellement il était incomplet, une telle attitude signifie occuper une position extrême comme celle des nihilistes romantiques.

Walter Morris et John Ruskin s'opposaient violemment au travail de leur contemporain, et ils ont fondé le mouvement contre la

[1] Viollet-le-Duc M., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles*, Tome VIII, A. Morel Éditeur, Paris, 1866.

restauration, dont les préceptes figurent dans le *Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings* (1877). Ruskin était un prophète d'une façon radicale de percevoir la valeur d'un objet ancien et il était sensible au concept de la beauté et du pittoresque des ruines. A propos des édifices, il affirmait : « nous n'avons aucun droit de les toucher. Ils ne sont pas nôtres. Ils appartiennent d'une part à ceux qui les ont construits, et d'autre part à toutes les générations de l'humanité qui nous suivront. »[2] Ils étaient adhérents à la patine de temps, et n'admettaient aucune restauration mais seulement une intervention structurale de protection. Dans son manifeste, Morris condamne ainsi la restauration : « … aux consciences des hommes vient l'idée bizarre de la Restauration des édifices anciens ; une idée étrange et fatale, qui implique d'après son propre nom qu'il est possible d'enlever un édifice, ci et ça, et une autre partie de son histoire – c'est-à-dire de sa vie – et de le retravailler dans un point arbitraire, et de le laisser encore historique, vivant, et comme s'il était une fois. » [3]

Les successeurs de l'architecte Eugène Viollet-le-Duc enlevaient les portiques Baroques, le travail en stuc et les fauteuils des chœurs sculptés en bois dans une tentative de révéler la phase précédente de construction des édifices byzantins, romanesques ou gothiques. Selon Viollet-le-Duc il faut d'abord établir le style et l'instance historique de chaque monument : « Ce programme admet tout d'abord en principe que

---

[2] Ruskin J., *The Seven Lamps of Architecture* (1880), Seventh edition in small print, George Allen, Sunnyside, Orpington & Charing Cross Road, London, 1897, p. 358. "We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us."

[3] Morris, W., "Manifesto of the Society for the Protection of Ancient Buildings", dans Price N.S., Talley Jr. M.K., et Melucco Vaccaro A., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1995, p. 319-320. "…arose in men's minds the strange idea of the Restoration of ancient buildings ; and a strange and most fatal idea, which by its very name implies that it is possible to strip from a building this, that, and the other part of its history, of its life that is, and then to stay the hand at some arbitrary point, and leave it still historical, living, and even as it once was."

chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non seulement comme apparence, mais comme structure.[…] Peu d'édifices n'ont pas subi des modifications notables, soit par des adjonctions, des transformations ou des changements partiels. »[4] Les églises étaient souvent les victimes d'une telle destruction ; une fois les altérations et les ajouts retirés, il était nécessaire de reconstruire dans le « style de l'originel » les parties détruites des édifices. Par contraste avec ce point de vue, Ruskin écrivait : « Ni par le public, ni par ceux qui ont le soin des monuments publics, n'est comprise la vraie nature du mot restauration. Il s'agit de la destruction totale qu'un édifice peut subir : une destruction dont aucun vestige ne peut être récupéré ; une destruction accompagnée d'une fausse description de la chose détruite.[…] il est impossible, comme impossible de ressusciter les morts, de restaurer toute chose qui ait jamais été grande ou belle en architecture. »[5]

Il faut néanmoins reconnaître que, grâce à certaines reconstructions modérées du 19ème siècle, quelques édifices et monuments ont été préservés jusqu'à aujourd'hui, et que sans ces interventions il est probable qu'ils auraient succombé aux effets agressifs de la pollution environnementale. D'autre part, l'on est alerté du danger associé à tout projet de conservation grâce aux anti-restaurateurs, au critère du minimum d'intervention nécessaire et au besoin d'une manutention régulière.

Une autre approche importante est celle de l'historien d'art autrichien Alois Riegl, qui établit des « valeurs » spécifiques à chaque œuvre d'art dans son livre *Le culte moderne des monuments* de 1903. Par « monuments », Riegl entend toutes les œuvres d'art, pas seulement les

---

4 Viollet-le-Duc M., op. cit.

5 Ruskin J., op. cit., p. 353-354. "Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which a building can suffer : a destruction out of which no remnants can be gathered : a destruction accompanied with false description of the thing destroyed. [...] it is impossible, as impossible to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture."

édifices, à chacune desquelles peut être attribuée une valeur ou plusieurs valeurs qui agissent dans un rapport dialectique : la valeur d'ancienneté, la valeur historique, la valeur d'usage, la valeur d'art, la valeur de nouveauté et la valeur d'art relative. Indépendamment de leur qualité ou leur importance, toutes les œuvres d'art sont des « monuments historiques » et en même temps des « monuments de l'art ». Si le monument, c'est-à-dire étymologiquement l'artefact qui nous interpelle pour nous faire ressouvenir, fait partie d'un « art de la mémoire » universelle, présent dans pratiquement toutes les cultures, l'invention du monument historique est solidaire de celle des concepts d'art et d'histoire. Dans son livre, Riegl montre qu'aussi bien sur le plan de la théorie que celui de la pratique, le dilemme destruction/conservation ne peut être tranché dans l'absolu, que le pourquoi et le comment de la conservation ne comportent jamais **une** solution – juste et vraie – mais **des** solutions alternatives, d'une pertinence relative. Le monument historique ou bien le document historique, avec son cortège d'institutions et de personnes qu'il célèbre, avec ses rites et son mythe, n'est pas seulement un mode innocent d'auto préservation, il doit aussi être déchiffré comme un symptôme.

Les valeurs des monuments selon Alois Riegl

Sa *valeur d'ancienneté* est facilement reconnaissable et il occasionne une attraction émotive forte, comme Riegl le note, le spectateur moderne « dans des œuvres fraîchement réalisées » est perturbé par « les traces de dégradation (désagrégation précoce)…autant que (par) les signes d'une création toute fraîche (restaurations voyantes) dans l'œuvre ancienne » et « aime particulièrement…le cycle purement naturel de croissance et de dégradation »[6]. Selon cette optique, la conservation de monuments doit

[6] Riegl A., *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Editions du Seuil, Paris, 1984, p. 66-67.

admettre leur dégradation graduelle et inévitable ; « le culte de la valeur d'ancienneté…rejette aussi toute action conservatrice, toute restauration, en tant qu'intervention aussi injustifiée sur le déroulement des lois de la nature. »[7] La *valeur historique* renforce l'importance de la condition originelle et dépend d'elle pour le degré de signifiance, les œuvres devront être maintenues dans une condition parfaite, la conservation des éléments originaux tout entiers est exigée. « De ce point de vue, ce qui nous intéresse dans le monument n'est pas la trace des forces destructrices de la nature…mais son état initial en tant qu'œuvre humaine »[8] à un moment donné et « il s'agit de conserver un document aussi authentique que possible, pour les recherches futures des historiens d'art. »[9] Les deux valeurs, celle d'ancienneté et celle historique entrent souvent en conflit, l'une est révolutionnaire et l'autre conservatrice. La valeur d'ancienneté n'apprécie pas les ajouts ou reconstitutions effectués sur le monument à travers son histoire, mais c'est l'inverse pour la valeur historique, il reste assez d'éléments anciens pour juger les questions historiques annexes. La *valeur de remémoration intentionnelle* « constitue la transition vers les valeurs actuelles », revendique « l'immortalité, l'éternel présent, la pérennité de l'état originel. »[10] La restauration est le postulat de base des monuments intentionnels.

La *valeur d'usage* s'applique aux monuments qui sont encore utilisés, ils ne peuvent pas être abandonnés à la décomposition naturelle qui fait partie du concept d'ancienneté, mais exigent une maintenance rigoureuse, leur conservation et si nécessaire leur restauration. La *valeur de nouveauté* exige la condition optimale et sur le champ la restauration : « pour qu'un monument qui présente des marques de dégradation plaise au vouloir moderne […] il faut avant tout qu'il soit débarrassé des traces de vieillissement, et qu'il retrouve, par une restauration complète de sa

[7] Ibid., p. 69.
[8] Ibid., p. 73.
[9] Ibid., p. 74.
[10] Ibid., p. 86.

forme et de ses couleurs, le caractère de nouveauté de l'œuvre qui vient de naître. »[11] Au cours du 19ème siècle, de nombreuses restaurations sont menées avec la volonté d'essayer d'oblitérer les effets du temps et de parvenir à l'intégrité historique en révélant la « condition originelle » ; les ajouts postérieurs sont enlevés et les éléments perdus reconstitués, Viollet-Le-Duc en est une bonne illustration.

La *valeur d'art relative* dépend de la moderne *Kunstwollen* (le vouloir d'art) ou du concept historique de l'esthétique objective. L'esthétique objective sous-tend une intention et résulte d'une valeur d'art éternel, ce qui débouche sur la production d'un monument à valeur de remémoration intentionnelle.[12] Si l'on regarde les monuments avec des yeux modernes, l'on ne les regarde pas objectivement ou historiquement, mais plutôt subjectivement. « En règle générale, une appréciation positive de la valeur d'art relative requerra donc la conservation du monument en état, et parfois même une *restauration in integrum ;* en cela, elle entrera en conflit avec les exigences de la valeur d'ancienneté. »[13] Notre norme réfléchit le besoin du moderne *Kunstwollen*, comment et quoi voir, c'est la *valeur contemporaine* qui est en conflit avec la valeur d'ancienneté. « La valeur de contemporanéité résulte donc de la satisfaction des sens et d'esprit » et le monument « donne l'impression d'une parfaite intégrité, inentamée par l'action destructrice de la nature. »[14] La valeur artistique d'une œuvre, quelle qu'elle soit, ne saurait prétendre à une validité absolue ; en tant que valeur de contemporanéité, elle est inéluctablement ancrée dans l'historicité.

Les valeurs de Riegl sont en constante interaction : nouveauté et historique, historique et ancienneté, remémorative et ancienneté, ancienneté et usage, usage et historique. Au moment où il écrivait, Riegl affirmait qu'« aux yeux de la foule, seul ce qui est neuf et intact est beau.

---

[11] Ibid., p. 95.
[12] Ibid., p. 109-119.
[13] Ibid., p. 113.
[14] Ibid., p. 87-88.

Le vieux, le délavé, les fragments d'objets sont laids. »[15] La conservation et la restauration ne doivent s'opposer à la *restauration in integrum* mais plutôt contribuer à l'appréciation de la valeur d'ancienneté.

Dans cette optique, en ce qui concerne les films, ils sont toujours des documents historiques, et donc présentent la valeur d'ancienneté – on devrait les conserver selon la valeur historique. Il est important de se souvenir que la valeur d'art relative dépend du moderne *Kunstwollen*, c'est une valeur subjective propre à *hic et nunc* au moment où l'œuvre se trouve et à la personne qui la regarde. Cette valeur assure la conservation de l'objet en état, et parfois exige une restauration de l'intégrité de l'œuvre. On constate que toute restauration est donc subjective et se base sur les connaissances et les « intentions artistiques » de l'époque au sein de laquelle elle est réalisée. Ainsi, la valeur d'art relative oppose à cela l'idée d'une restauration basée sur la valeur de la remémoration intentionnelle, qui veut que l'objet soit pérenne dans l'état originel.

La valeur d'usage pourrait correspondre à la réparation de la pellicule, qui est exigée par sa jouissance – la projection. Le film ne peut pas être abandonné à la dégradation si on veut encore le voir. En ce sens, la restauration est nécessaire. La valeur de nouveauté est probablement mieux représentée par les soi-disant « restaurations » des films qui ont retrouvé « le caractère de nouveauté de l'œuvre » pour plaire au public contemporain – par exemple on procède à retoucher les images numériquement et on ajoute une nouvelle bande sonore moderne. C'est la logique qui veut que ce qui est neuf et intact soit « beau ». La valeur historique et la valeur d'ancienneté sont directement opposées à cette notion, exigent le respect envers l'œuvre (la condition dans laquelle le film se trouve avec toutes ses imperfections) et la conservation de la patine (la dégradation naturelle).

Une alliance de la valeur artistique et la valeur historique pouvaient représenter une bonne restauration des films, d'une part la

[15] Ibid., p. 96.

conservation des éléments afin de les transmettre au futur et d'autre part, inévitablement, le regard subjectif du présent sur l'œuvre qui conditionne forcément toute intervention. La pensée de Riegl aide à mieux comprendre les raisons occultes des restaurations et les conservations en appliquant son système de valeurs, et à constater qu'il existe toujours des solutions alternatives en vue du film en question.

La relecture « cinématographique » de Cesare Brandi

Dans la conception traditionnelle de la restauration des films on travaille principalement sur les copies qui survivent d'un film et d'autres sources non-films qui peuvent aider à situer le film dans l'histoire. Selon la définition de Brandi consacrée à la restauration de l'art : « On ne restaure que la matière de l'œuvre d'art »[16]. Alors, qu'entend-on par matière d'œuvre cinématographique ? Pour la plupart des restaurateurs des films, la matière dont ils s'occupent se limite aux copies qui survivent du film et rien de plus. Cependant, plus avant, nous verrons que la définition de la matière de l'œuvre cinématographique, en raison des propriétés intrinsèques des images en mouvement, n'est pas si simple et ne se limite pas aux copies survivant au film lui-même. Brandi donne la définition suivante de la matière de l'œuvre d'art :

> « La matière se présente comme tout ce qui sert à l'épiphanie de l'image. La matière comme épiphanie de l'image donne alors la clef du dédoublement auquel nous avons déjà fait allusion et que nous définissons à présent comme structure et aspect. »[17]

Le dédoublement dont Brandi parle, semble exposer parfaitement la nature de la pellicule cinématographique, qui apparemment se divise très bien en *structure* : le support de celluloïd en nitrate ou acétate ou polyester, et *aspect* : l'émulsion sur laquelle les informations de l'image

---

[16] Brandi C., *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000, p. 31.
[17] Ibid., p. 33.

sont imprimées. En restaurant un film on tire une nouvelle copie, soit la positive intermédiaire soit le contretype négatif dépendant de l'élément survivant, et dans ce processus on sacrifie la structure dont parle Brandi, en transférant seulement l'aspect, les informations contenues dans l'émulsion (les informations de l'image). De cette façon, l'on perd toujours une partie de la matière comme définie par Brandi. Ce qui trouble ici, c'est que le film est un art de la *reproduction technique* alors que Brandi ne s'occupait que de l'œuvre d'art singulière et unique. Cette œuvre d'art, tableau ou sculpture, se présente dans sa singularité et ne peut être reproduite moins que l'on ne voudrait produire un *false*. Plus loin encore, le sacrifice se fait toujours selon les exigences de l'instance esthétique – la singularité de l'œuvre d'art dépend de sa valeur artistique.

La pellicule cinématographique, la copie d'un film, sert à la *transmission de l'image*, donc nous semble sacrifiée dans le tirage d'une nouvelle copie nécessaire à la restauration.

> « Toutefois les moyens physiques auxquels est confiée la transmission de l'image ne sont pas adjoints à l'image mais plutôt coextensifs par rapport à celle-ci : il n'y a pas la matière d'un côté et l'image de l'autre…une certaine partie de ces moyens physiques fonctionnera comme support pour ceux auxquels est plus proprement confiée la transmission de l'image, bien que ceux-ci en aient besoin pour des raisons étroitement liées à la subsistance de l'image ; ainsi les fondations pour une architecture, le panneau ou la toile pour une peinture et ainsi de suite. »[18]

Parmi les moyens physiques auxquels est confiée la transmission de l'image en mouvement, figure d'abord la pellicule, au sein de laquelle la partie dédiée proprement dite à la transmission de l'image est d'une part l'émulsion contenant les informations visuelles et de l'autre le support (base en nitrate, acétate, polyester). Pour Brandi ceux-ci sont étroitement reliés à la subsistance de l'image, donc la pellicule devrait être indispensable et coextensive à la subsistance de l'image en

[18] Ibid., p. 31.

mouvement, l'image cinématographique. Il en résulte que les fondements du cinéma sont la pellicule, le projecteur, la salle de cinéma.

Ainsi que nous l'expliquerons en détail dans le cinquième chapitre portant sur « la définition de *l'image-matière* », la matière des images du cinéma ne se limite pas seulement à la conception de film en tant que pellicule sur laquelle les images sont imprimées. Ici nous reprenons la lecture de Brandi qui met l'accent sur ce point :

> « Une autre conception erronée de la matière dans l'œuvre d'art limite celle-ci à la consistance matérielle dont résulte l'œuvre elle-même. C'est une conception qui semble difficile à réfuter, mais il suffit, pour la démolir, de l'opposer à la notion suivante : la matière permet la manifestation (*estrinsecazione*) de l'image et la spatialité de l'image ne se limite pas à l'enveloppe matérielle transformée en image ; d'autres éléments intermédiaires entre l'œuvre et celui qui regarde pourront aussi être adoptés comme moyens physiques de transmission de l'image. »[19]

Ainsi la pellicule cinématographique imprimée qui comporte les images, qui est le véhicule pour les contenus est la *consistance matérielle* de la copie film. Le film se prête difficilement à la définition de l'œuvre d'art singulier et unique comme l'avance Brandi, en fait le film, en tant qu'œuvre d'art et texte, se compose de la pluralité de copies qui existent dans l'histoire. Il est difficile de borner la consistance matérielle dont parlait Brandi au film en tant qu'œuvre mais plutôt à la copie de film. Cependant il existe une croyance selon laquelle dans la restauration des films la copie du film équivaut au film et il suffit de restaurer la consistance matérielle dont résulte le film, la pellicule. De ce fait, comme Brandi le démontre bien, il s'agit d'une conception erronée de la matière dans l'œuvre d'art ou dans notre cas la matière de l'image cinématographique.

Brandi confirme que *la matière permet la manifestation de l'image*, et que parce que l'image cinématographique se manifeste, se voit, il faut que la pellicule passe à travers la lumière d'un projecteur sur un écran. La

---

[19] Ibid., p. 36.

matière du cinéma, inclut aussi les appareils nécessaires pour sa transmission, sa *manifestation* ; c'est-à-dire le projecteur, la lumière, l'écran. Brandi nous livre la solution dans cette phrase : *la spatialité de l'image ne se limite pas à l'enveloppe matérielle transformée en image ;* la spatialité de l'image cinématographique n'aboutit pas seulement à la pellicule que l'on restaure mais elle s'étend aussi à *d'autres éléments intermédiaires entre l'œuvre et celui qui regarde* ; le projecteur, la lumière, la salle du cinéma, l'écran (conditions indispensables dans la conception du cinéma). La salle du cinéma comme lieu de manifestation de l'image, le projecteur, la lumière s'identifient aux *moyens physiques de transmission de l'image* qui sont nécessaires parce que l'image cinématographique peut être visionnée.

La matière enveloppe encore plus loin aussi l'apparence dans laquelle l'artefact se présente à nous aujourd'hui, jusqu'à comprendre les effets de temps et ses lacunes ;

> « La période intermédiaire entre le temps où l'œuvre fut créée et ce présent historique qui avance continuellement sera constituée par autant de présents historiques qui sont devenus passés ; mais l'œuvre peut avoir conservé les traces de leur passage. »[20]

Le restaurateur procède à un examen critique des matériels, il peut identifier la pellicule en observant son état physique et en interprétant ses signes (le nom du producteur de la pellicule est souvent indiqué sur les bords – par exemple, Kodak, Fuji etc.). Étant donné que l'artefact conserve les traces du passage dans le temps, il est possible de le situer dans un temps historique précis et d'établir l'histoire de sa vie, par exemple, une estimation des projections effectuées, quel laboratoire a produit ce matériel etc. C'est ici le règne de la raison et il est impératif de conserver les éléments originaux/retrouvés dans tout travail de restauration (le matériel nitrate était souvent brûlé après qu'une nouvelle copie en acétate ait été tirée) et d'appliquer tous les soins nécessaires

---

[20] Ibid., p. 32.

pendant le tirage des nouvelles copies. L'/Les élément(s) de départ doit/doivent rester intact(s). Brandi précise la notion de réversibilité en disant que toute intervention est admissible si elle n'empêche pas des interventions futures.

Le développement d'une théorie de restauration cinématographique

Jusqu'à aujourd'hui il n'existe pas une seule « philosophie » qui servirait de guide et serait partagée par les archivistes, les restaurateurs et les techniciens du monde qui s'occupent de la restauration cinématographique. Le terme le plus souvent utilisé ces dernières années pour décrire l'ensemble des idées, des pratiques et des méthodologies derrière les interventions restauratrices est celui de « l'éthique » ou bien encore la théorie de la restauration cinématographique. Qu'entendent tous ces professionnels par l'éthique de restauration des films ? Il semble que les notions de réversibilité, innocuité et sélection de la restauration soient partagées universellement par la plupart des personnes s'occupant de restauration. Même les définitions du terme « restauration » ne sont pas identiques pour tout le monde comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

La pratique devient toujours plus problématique. D'abord qui peut exercer le droit d'effectuer une restauration ? Seulement les archives du film, les films-musées et les cinémathèques en tant que lieux « sacrés » de préservation et de diffusion de la culture cinématographique ? Cependant, les grands studios hollywoodiens, les détenteurs du droit d'auteur, les sociétés de production pratiquent aussi la « restauration » des films en leur possession. Une fois qu'ils ont compris que la « restauration » des « vieux » films était un source rentable, le phénomène est devenu de plus en plus répandu. Pendant ces dernières années, ont été réalisées plusieurs « restaurations commerciales » de films classiques. Comme c'est souvent le cas, ce sont les archives qui rencontrent un certain nombre de difficultés car elles ne disposent pas du droit d'auteur pour

un film qu'elles veulent restaurer, d'où le statut incertain des films en leur possession.

Les diverses théories sur la restauration cinématographique, publiées dans les articles et quelques volumes sur l'histoire et la conservation de cinéma, si ce n'est dans dès les livres plutôt techniques sur la restauration, ont fait appel à différentes disciplines en commençant par la théorie de l'art jusqu'aux études des manuscrits et l'archéologie. La *Théorie de la restauration* du principal théoricien italien de la restauration d'art Cesare Brandi, que nous avons déjà mentionné, a été une grande source d'inspiration pour la restauration cinématographique même si elle n'est pas analogue aux films étant donné que l'œuvre d'art est investie dans un objet singulier et unique. Si l'on accepte l'idée que les films sont avant tout des « images » en mouvement et non des textes, cette théorie sera utile pour la production d'une véritable philosophie de la restauration des films.

D'un autre côté, les restaurateurs se sont fait aussi à la pratique de la *philologie*, où l'œuvre « originelle » est donnée comme perdue. C'est le cas par exemple d'un manuscrit du Moyen Age ; à travers les copies qui ont survécu de ce texte en tenant compte des différentes générations qui les séparent de l'œuvre originelle on construit un « archétype », un modèle qui sera réalisé à partir du présumé « originel ». Le problème ici est évident car l'on parle d'un texte écrit, ce qui n'est pas du tout équivalent d'une image en mouvement : le film. Le film présente des difficultés qu'un texte écrit, même du Moyen Age, ne connaissait pas.

Casper Tybjerg, professeur et historien du cinéma muet, suggère qu'il faut se référer à la *codicologie*, une sous-discipline historique et une aide technique similaire à la paléographie (l'étude de l'écriture ancienne). Il explique que la codicologie se propose l'étude des objets, mais alors que l'objet dans la restauration d'art s'avère être l'œuvre d'art, la codicologie s'occupe de « porteurs »[21]. La codicologie est une « science détachée de la

[21] Tybjerg C., « The Raw Material of Film History » dans Nissen D., Richter Larsen L., Christensen T. C. et Stub Johnsen J. (éd.), *Preserve then show*, Danish Film Institute, Copenhagen, 2002, p. 17.

paléographie et s'appliquant à l'étude des manuscrits dans leur ensemble (histoire des collections, site actuel des manuscrits, catalogues, nomenclature, reproduction, répertoires des copistes, reliure, etc.) »[22]. De ce point de vue, les porteurs désignent les copies qui ont survécu à un film.

Est-ce que l'archéologie correspond aux quelques instances de la restauration du film ? *L'archéologie* est une étude qui s'occupe de remonter à et reconstruire l'histoire d'une civilisation à partir des fragments et des ruines qui subsistent d'un site ou d'un document initial. L'archéologie s'étend aujourd'hui à toutes les époques depuis l'apparition de l'homme. Cette pratique semble assimilable à la restauration de l'événement cinématographique plutôt qu'à la restauration d'une œuvre filmique singulière, qui à l'avenir sera encore plus utilisée après la disparition du cinéma tel qu'on le connaissait au 20ème siècle. L'archéologie peut être appliquée à la théorie de la restauration de films lorsque ne subsistent que des ruines ou des fragments du film, mais aussi dans le cas de la reconstitution du cinéma comme événement social (la salle de cinéma, la projection, le public, les coutumes sociales) à partir de ce qui reste.

La nécessité de formuler une théorie cohérente propre à la discipline est née de l'augmentation de la pratique de la restauration des films et de sa problématisation théorique et méthodologique. On pourrait affirmer que c'est la pratique même de la restauration qui a intensifié la réflexion sur l'objet en question. Trois phases peuvent être distinguées ci-dessous.

La première phase résulte de bases historiques, culturelles et concrètes de la nécessité propre à la matière de se reproduire ; la production des copies de films qui sont différenciés et parfois disparaissent complètement. Dans les années 30, on commence à conserver les pellicules grâce à l'action des instituts et à la réflexion esthétique et culturelle de cinéphiles et de la critique. La constitution de

[22] *Grand Larousse Universel - Tome 4*, Larousse, Paris, 1994, p. 2342.

la FIAF, la « Fédération Internationale des Archives du Film, a eu lieu en juin 1938.

La deuxième phase se situe entre les années 50 et 60 et coïncide avec la découverte de l'objet et l'opportunité de restituer une valeur esthétique, historique et d'usage à l'objet conservé et de le rendre sur le champ à la jouissance d'un nouveau public. Se produit alors une émergence de la restauration, consistant en la restitution des qualités des films et de leurs caractéristiques perdues. Les cinémathèques et les archives dupliquaient les films conservés dans l'optique de leur préservation. L'accès aux films donne vie à la révision physique et textuelle des objets (par les archives), ainsi qu'à une vision première et à la révision esthétique (par les chercheurs, cinéphiles et spectateurs), donc à la révélation de films d'archives. Dans ces années, la restauration s'occupe de « la récupération de qualités perdues »[23] née d'une exigence de qualité, et préfigure un retour à un état « originel ». Enno Patalas dirige les premières restaurations des films muets allemands : le film de Paul Wegener, de Friedrich Wilhelm Murnau et bien sûr *Metropolis* de Fritz Lang.

La troisième phase, entre les années 80 et 90, correspond à la découverte de la problématique théorique et méthodologique de la restauration et de la préservation des films. Les restaurations de *Metropolis*, *Intolerance* de Griffith et *Napoléon*, représentent pour les chercheurs du cinéma les premières expériences de la restauration moderne. Antonio Costa écrivait en 1992 : « La restauration est une activité enracinée dans la modernité […] ce n'est pas un hasard si la restauration s'affirme pleinement durant les 20 dernières années, quand semblent moins intervenir les lectures idéologiques, pragmatiques et tendancieuses du cinéma […] » [24] Des théoriciens tels que Raymonde

---

[23] Torsello B.P. , *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia, 1988, p. 22.

[24] Costa A., « Presentazione » dans Venturini S., *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto Editore, Prato, 2006, p. 18. "[…]il restauro è un attività radicata nella

Borde, Eileen Bowser, Paolo Cherchi Usai, Ray Edmondson, Gian Piero Brunetta, Enno Patalas et Vincent Pinel se sont inspirés des lectures de la philologie littéraire et la restauration d'art et architecture pour créer les bases de la théorie de la restauration.

La naissance de la restauration est marquée par la perte de la centralité du cinéma ; d'une part le film entre dans le processus de migration et de remédiation et d'autre part l'on prête attention à la matière du film – l'objet lui-même. La nature et la légitimité de la version restaurée sont dictées par l'action de restauration dans le présent et pour le présent ; la version produite représente un texte nouveau, inédit et actuel.[25] Dans la recherche des éthiques de la restauration, Ray Edmondson lance un appel aux restaurateurs, leur demandant de rendre évidente la nature de la version visionnée ; « le public doit être conscient qu'il regarde une reconstruction et non l'original. »[26] Dans les années 90, la notion de l'original est utilisée pour donner une hiérarchie des versions et éditions, et l'application du concept de l'original a pour conséquence de mettre sous contrôle les ressources du patrimoine cinématographique. A ce propos, Vinzenz Hediger écrit : « La notion de l'original est l'un des principes structuraux cruciaux de tout patrimoine artistique, séparant ce qui est important de ce qui ne l'est pas, ce qui mérite de devenir une part de canon de ce qui ne le mérite pas […]Dans ce marché de reconstruction et d'édition du collectionneur, la notion d'original joue un rôle décisif dans le façonnement de l'accessibilité et la force impulsant la circulation des vieux films. »[27]

---

modernità[…]non è un caso che il restauro si affermi pienamente negli ultimi vent'anni, quando sembrano venire meno le letture ideologiche, pragmatiche e tendenziose del cinema […]"

[25] Venturini S., op. cit., p. 21.

[26] Edmondson R., « Etica e principi del restauro », *Cinegrafie n°4*, 1991, p. 60. "[…]il pubblico dovrà essere consapevole che sta guardando una ricostruzione e non l'originale."

[27] Hediger V., « The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction », dans Hegener M. et De Valck M.(eds), *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*, University of Amsterdam Press, Amsterdam, 2005, p. 136 et p. 143. "[…]the notion of the original is one of the crucial structuring principles of any artistic heritage, separating what is important from what is not, what deserves to become part of the canon from what does not[…]In this market of reconstruction and collector's edition, the notion

A partir des années 90, l'adoption de la méthode philologique et la précision de la définition et pratique de la restauration se basent sur les connaissances techniques et historiques, et pas seulement sur les considérations des textes théoriques de la conservation moderne (Brandi, Riegl) qui conduisent à la fondation d'une théorie et méthode de la restauration cinématographique. Dans la littérature concernant la restauration cinématographique, émergent des tentatives de définition des pratiques et des concepts techniques et scientifiques du processus de la restauration. Enfin, définir la restauration cinématographique signifie s'interroger sur l'objet de la restauration mais aussi sur le pourquoi de la restauration.

of the original plays a decisive role in shaping the accessibility and driving circulation of old films."

CHAPITRE 2.
La nomenclature de la restauration cinématographique

Dans les discours contemporains, les livres théoriques et les manuels techniques autour de la restauration des films, il existe plusieurs termes qui désignent les différentes étapes de la préservation, d'où le besoin de préparer une liste méthodique de l'ensemble des termes employés dans la restauration sous le titre de « Nomenclature ». En analysant les définitions de ces termes, nous notons l'absence de cohérence, et ce même dans la terminologie utilisée dans les manuels et livres et pas seulement dans les prescriptions de la Fédération Internationale des Archives du Film (ou FIAF désormais), l'organisme gérant la bonne pratique et la promotion de la préservation des films. Je me limiterai à analyser les différentes définitions de la terminologie appliquée (de façon erronée ou non) dans la pratique et la théorie actuelles pour les archives des films et chez les conservateurs, parfois aussi adoptées par l'industrie cinématographique et les sociétés de production de cinéma, et ne m'attacherai pas ici aux problématiques inhérentes à la notion même de la restauration que je m'appliquerai à étudier dans la seconde partie. Toute référence à l'« élément » dans le texte désigne le matériel d'origine ; une bobine ou plusieurs bobines composant une copie d'une œuvre filmique conservée dans les archives. Cependant, j'utiliserai plus avant le terme « artefact » pour désigner l'objet en question, pour la raison que le film est un « fait de l'art » (du latin *artis factum*) - un phénomène d'origine humaine et artificielle.

La préservation

Le rapport de la FIAF « Technical Commission Preservation Best Practice » désigne la bonne pratique de la sauvegarde des films comme une opération complexe qui emploie une expertise technique et intellectuelle, qu'elle procède à diviser en six points : l'acquisition, la conservation, la préservation, la restauration, l'accès et la présentation.[1] D'abord il faut identifier la notion de « préservation » qui peut donner lieu à une confusion, ainsi qu'elle est employée par la FIAF soit dans le titre « Technical Commission Preservation Best Practice » soit comme l'une des étapes de l'opération. En fait, en anglais le terme « préservation » semble désigner toutes les opérations caractéristiques de la sauvegarde des films :

> « La **préservation** est décrite dans une archive du film comme l'ensemble du complexe des procédures, des principes, des techniques et des pratiques nécessaires au maintien de l'intégrité, la restauration du contenu, et l'organisation de l'expérience intellectuelle d'une image en mouvement sur une base permanente ... La duplication, la restauration, la conservation, la reconstruction, l'accès et l'exposition sont tous les éléments constitutifs de l'activité de préservation. »[2]

Alors pourquoi le même terme « préservation » indique-t-il aussi l'une des procédures de la sauvegarde des films ? On ne trouve pas de réponse dans les livres de théorie, et pas plus que dans le rapport de la FIAF, où le mot « préservation » désigne aussi la duplication, la reproduction ou la migration d'un film (analogue ou numérique) sur un

---

1 FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 34- 36.

2 Cherchi Usai P. , *Silent Cinema. An Introduction*, British Film Institute, London, 2000, p. 66. "Preservation is described in a film archive as the overall complex of procedures, principles and techniques and practises necessary for maintaining the integrity, restoring the content, and organising intellectual experience of a moving image on a permanent basis [..] Duplication, restoration, conservation, reconstruction, access and exhibition are all constituent parts of the preservation activity."

nouveau support ou format.[3] Donc la préservation peut indiquer la « deuxième étape » dans la sauvegarde des films, en particulier lorsque la durée de la vie d'un film est limitée et imprévisible, ce qui exige qu'une nouvelle copie soit tirée pour la conservation du film. Jeffrey L. Stoiber, assistant conservateur de la prodigieuse L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation (« L. Jeffrey Selznick école de préservation des films »), confirme que l'on utilise la préservation comme un terme global qui réunit à la fois conservation, restauration, reconstruction, management des voûtes, catalogage et autres.[4] Dans leur manuel réputé portant sur la restauration des films, les restaurateurs et techniciens Paul Read et Mark-Paul Meyer soulignent que : « Les termes conservation et préservation sont utilisés de façon active ou de façon passive, donc ils peuvent signifier le stockage ou même la duplication sans des interventions particulières et en principe sans aucune perte des informations photographiques. »[5]

En conclusion, au centre des activités courantes, le terme préservation décrit à la fois l'ensemble des pratiques et procédures dans la sauvegarde des films, et l'une des procédures mal définies dans le même processus de sauvegarde ; cette procédure désigne tantôt la duplication et le tirage tantôt le gardiennage passif ou actif sous la forme du stockage des bobines. Mais comme nous le verrons plus tard, le tirage n'est plus une « simple » duplication d'un film sur une nouvelle pellicule, un travail de routine dans le laboratoire, il implique des complications ultérieures. La préservation semble souvent synonyme de duplication et en effet, Paolo Cherchi Usai en donne la définition suivante : « La

[3] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 34- 36.

[4] Entretien avec Jeffrey L. Stoiber, réalisé le 9 aout 2011 via e-mail. "At the school we use preservation as an all-encompassing term. It covers conservation, restoration, reconstruction, vault management, cataloguing, etc."

[5] Read P. et Meyer M.P. (éd.), *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000, p. 1. "The terms conservation and preservation are used in either an active way or a passive way and can therefore mean storage or even duplication without particular interventions and in principle without any loss of photographic information."

duplication est l'ensemble des pratiques liées à la création d'une réplique de l'image en mouvement, que ce soit une sauvegarde des composants existants, d'origine ou de conservation, ou un moyen de donner accès à l'image en mouvement. Le processus de duplication est effectué dans l'objectif d'obtenir une copie la plus proche possible de la source. Un tirage de porte humide peut être utilisé pour éliminer les rayures et les agents extérieurs. »[6] Il en est de même pour la FIAF, le but de la préservation est de prolonger la vie de « l'œuvre originelle » et de permettre le futur accès à cette œuvre. Cela mène à la question suivante. Est-ce qu'un tirage de porte humide qui élimine les rayures et les agents extérieurs sur la pellicule peut déjà être considéré comme une restauration parce qu'il vise une amélioration de la qualité de l'image ?

La conservation

Si le terme « préservation » s'avère plus ambigu, il semblerait que la définition de la « conservation » soit plus ou moins la même pour tout le monde. La conservation, considérée comme la première étape de la restauration des films, dans le report de la FIAF, désigne l'acte de sauvegarder et de protéger l'élément « originel » des dégâts, de la décomposition et de la perte.[7] Sans la conservation passive ou active de l'artefact, la présence de l'élément *hic et nunc*, la restauration n'est pas possible. Selon Cherchi Usai : « La conservation implique toutes les activités nécessaires pour prévenir ou limiter le processus de dégradation physique de l'artefact d'archives, qu'il s'agisse d'un nouveau produit ou

---

[6] Cherchi Usai P. , op. cit., p. 66. "Duplication is the set of practices related to the creation of a replica of the moving image, either as a backup of existing original or preservation components, or as a means to give access to the moving image. The duplication process is performed with a goal of obtaining a copy as close as possible to the source. A wet gate printing may be used to eliminate scratches and exterior agents."

[7] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 34. "Conservation means the safeguarding and protection of original materials from damage, decay, and loss."

d'un objet déjà existant acquis par l'institution. »[8] Pour assurer la survivance des éléments originels et pour prévenir toutes les altérations il faut les maintenir dans un environnement contrôlé où les conditions atmosphériques idéales sont maintenues. Selon les recommandations de FIAF, un nouveau film (pellicule) a une durée de vie d'environ 500 ans à une température de 5 degrés Celsius et avec 35% d'humidité relative, les films devraient être conservés dans des boîtes appropriées dans une position horizontale sur les étagères et tout traitement ou déplacement des éléments doit être minimal.[9]

Comme nous l'avons vu auparavant, pour Read and Meyer, la conservation renvoie essentiellement au stockage sous une forme de gardiennage passif. Suivant Stoiber, la conservation est la sauvegarde des matériels d'origine dans les voûtes des archives, et pendant cette période de garde l'on doit s'assurer qu'aucune décomposition ou aucun dégât ultérieur(e) ne peut survenir.[10] La confusion entre les différents termes est encore plus évidente dans le « Charter of Film Restoration » publié par la FIAF dans le *Journal of Film Preservation* en novembre 2010, où la définition de la « préservation » adopte les mêmes termes que celle de la « conservation » selon une publication de la FIAF elle- même dans « Technical Commission Preservation Practice » éditée à la même date : « La préservation est un ensemble d'activités qui assurent la sauvegarde et la protection du matériel filmique contre les dégâts, la décomposition et la perte. »[11] En résumé, nous pouvons constater que les termes

[8] Cherchi Usai P., op. cit., p. 66. "Conservation involves all the activities necessary to prevent or minimise the process of physical degradation of the archival artefact, whether newly produced or is an already existing object acquired by the institution."

[9] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 34.

[10] Entretien avec Jeffrey L. Stoiber, réalisé le 9 aout 2011 via e-mail. "Conservation is the safe keeping of film materials in vaults and making sure no further damage happens to the film in your care."

[11] Ibid, p. 37 "Preservation is a set of activities that ensure safeguarding and protection of film material from damage, destruction and loss."

« conservation » et « préservation » sont souvent interchangeables selon les institutions qui pratiquent la sauvegarde de films.

La restauration

Comme l'indiquent les précédents exemples, la restauration s'avère être un terme complexe et plein de contradictions dont les définitions varient selon qu'elles sont données en théorie ou dans le cadre d'une utilisation effective de ce terme dans la pratique. Généralement, il définit la duplication de l'élément « originel » sur un nouveau support en utilisant des techniques et des processus qui enlèvent ou déguisent le dommage ou la détérioration de l'élément original pour le reporter à un état précédemment donné. Si l'on adopte la définition de Cherchi Usai, on peut affirmer que « la restauration est l'ensemble des processus techniques, éditoriaux et intellectuels visant à compenser la perte ou la dégradation de l'artefact d'images en mouvement, donc de le ramener à un état le plus proche possible de sa condition d'origine. La réfection des altérations ou manipulations détectées sur l'artefact, la récupération des éléments qui manquent, et l'inversion des effets du temps, de l'usure et de la dégradation du contenu optique, chromatique et oral du porteur de l'image en mouvement, sont tous des composantes du travail de la restauration. »[12]

Pour Read et Meyer, il s'agit essentiellement d'une différence « qualitative » entre le matériel d'origine et le résultat final : « Les termes restauration et reconstruction sont généralement utilisés lorsque des différences sont créées entre les matériaux avec lesquels on se retrouve,

---

[12] Cherchi Usai P. , op. cit., p. 66. "Restoration is the set of technical, editorial and intellectual procedures aimed at compensating for the loss or degradation of the moving image artefact, thus bringing it back to a state as close as possible to its original condition. Removing alterations or manipulations detected on the artifact, retrieving elements missing from it, and reversing the effects of time, wear and tear on the optical, chromatic and aural content of the motion picture carrier, are all components of restoration work."

en manipulant le processus de duplication (restauration) ou à travers le montage des séquences dans un ordre différent (reconstruction). »[13] Dans son article sur la restauration des films, Vincent Pinel distingue trois niveaux de restauration par ordre croissant de difficulté : le tirage (faisant simplement une « bonne » copie stipulant l'existence d'un matériel complet et en bon état), la restauration proprement dite (réassemblant différents matériels dans divers états, procédant à la réfection de la pellicule afin de recomposer une version complète dans un état convenable) et la reconstitution (dans le matériel subsistant est incomplet, le modèle de référence pour le montage manque et le travail devient une véritable recréation plus ou moins hypothétique).[14]

Dans le « Charter of Film Restoration », que les auteurs recommandent d'adopter comme document de référence dans les pays qui élaborent des législations sur la restauration de films, les définitions suivantes sont proposées : « la restauration implique la recherche, suivie de la récupération, la réfection et la préservation des éléments de l'œuvre filmique afin de sauvegarder cette œuvre. »[15] La restauration des films sous-entend la duplication et/ou la reconstruction, la spécificité de la restauration d'un film est que le résultat final donne un nouveau négatif et des copies positives qui ressemblent le plus fidèlement possible à l'original qui n'existe forcément plus.[16] Et toujours suivant la FIAF : « La restauration est un terme complexe qui peut indiquer la duplication fidèle de l'élément originel utilisant les techniques qui conviennent pour enlever ou déguiser le dégât et la décomposition, ou la recréation d'une

---

[13] Read P. et Meyer M.P. (éd.), *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000, p. 1. "The terms restoration and reconstruction are usually used when differences are created between materials you end with, through manipulating the process of duplication (restoration) or through editing sequences in a different order (reconstruction)."

[14] Pinel V., « La restauration des films », *Positif*, n° 421, mars 1996, p. 132.

[15] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 37. "Restoration involves research, followed by the retrieval, repair, and preservation of elements of a film work for the purpose of saving that work."

[16] Ibid, p. 38.

œuvre cinématographique originale se basant sur les éléments survivants qui peuvent être incomplets ou provenir de plusieurs versions. »[17]

Stoiber explique que la différence principale entre la duplication et la restauration, est l'objectif, car en fait la restauration vise à porter le film à un moment donné de son histoire (la première du film, « *director's cut* », etc.).[18] En conclusion, les définitions de la restauration introduisent certainement des problématiques non seulement sur le plan pratique mais aussi autour des termes utilisés pour circonscrire la pratique elle-même qui semble englober toutes les procédures et pratiques depuis la duplication jusqu'à la recréation du film.

La reconstruction

La reconstruction, considérée souvent comme le quatrième niveau du processus, est adoptée quand le matériel subsistant est incomplet, en désordre et que l'on ne dispose plus d'un modèle pouvant servir de référence pour le montage. Le travail peut devenir une véritable recréation plus ou moins hypothétique et souvent le résultat est la création d'un nouveau film signé par son nouvel auteur. Les lacunes sont nombreuses et l'on procède en refaisant hypothétiquement le montage sur la base des matériels non-filmiques dans le cas où on les possède. « La reconstruction est un processus éditorial par lequel une copie dont l'apparence est la plus proche possible de la version désirée, considérée comme faisant autorité, la copie est créée par l'interpolation, le remplacement ou le remontage de segments au sein de la copie et avec

[17] Ibid, p. 35. "Restoration is a complex term which can mean the faithful duplication of an original element using techniques to remove or disguise damage and deterioration, or it can mean the recreation of an original cinematographic work from surviving elements which may be incomplete or from different versions."
[18] Entretien avec Jeffrey L. Stoiber, réalisé le 9 aout 2011 via e-mail.

des images extraites d'autres copies. »[19] Selon Cherchi Usai, en raison de sa ressemblance avec l'édition critique d'un manuscrit ou d'un texte imprimé, la pratique qui sous-tend cette méthode a parfois été mal et prétentieusement étiquetée comme « philologie », terme qui est néanmoins très réducteur lorsqu'il est appliqué à l'image en mouvement.

Dans le « Charter of Film Restoration », la reconstruction est l'étape succédant à la restauration, dont l'objectif est la (ré)création utilisant différents éléments de la version originale de l'œuvre.[20] En fait, dans ce document, le processus de restauration est strictement lié à la reconstruction de la ligne de narration, la composition de montage, et la bande sonore ou des intertitres et en est en même temps interdépendant. Read et Meyer confirment que l'on peut parler de reconstruction d'un film quand le nouvel élément est créé à travers le montage des séquences dans un ordre différent. Pour Stoiber la reconstruction est un terme compliqué mais généralement il signifie que plusieurs éléments sont recombinés afin de créer la meilleure et plus complète version d'un film, par exemple, en prenant la bobine 3 d'une copie, la bobine 4 d'une autre etc. (il est aussi possible de faire cela au niveau des photogrammes).[21] Essentiellement la différence entre la restauration et la reconstruction semble être d'ordre éditorial et se base plutôt sur un remontage des matériels subsistants jusqu'à la création d'une nouvelle version du film.

---

[19] Cherchi Usai P. , op. cit., p. 67. "Reconstruction is the editorial process through which a print whose appearance is as close as possible to a desired version, considered as authoritative, is created by interpolating, replacing or reassembling segments within the copy and with footage retrieved from other copies."

[20] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, novembre 2010, p. 37.

[21] Entretien avec Jeffrey L., réalisée le 9 aout 2011 via e-mail. "Reconstruction is a tricky term but generally means that multiple elements are combined to create the best and most complete version of a film. For example, taking reel 3 from one print, reel 4 from another (this can be done to frame levels depending on the reconstruction)."

CHAPITRE 3.
Concepts, dilemmes, éthiques

Après avoir visité systématiquement les termes employés par les acteurs dans le domaine de la restauration des films, je me propose à présent d'analyser et de discuter les concepts, parfois contradictoires, évoqués dans les définitions de ces termes. C'est la première difficulté que l'on rencontre déjà au cours du processus de la duplication de matériels et dans la production des copies ou répliques. La deuxième problématique est le concept de « l'original » et de l'authentique qui est strictement lié à la duplication et la production des copies et à notre relation avec des œuvres et artefacts. Le concept de « réversibilité » est à la base des procédures et « éthiques » de la théorie de la restauration ainsi qu'un principe guide en provenance de la restauration d'art, mais est-il possible de l'appliquer dans la pratique ? L'on court le danger que l'ensemble de la pratique de la restauration se réduise à la recherche de l'intégralité ou bien l'unité perdue de l'œuvre. Complètement à l'opposé de l'idée d'unité de l'œuvre, se situe le concept de la « lacune », c'est-à-dire une partie manquante soit dans le tissu narratif de l'œuvre soit dans l'image elle-même jusqu'au cas extrême de la découverte d'un fragment filmique ou du film inachevé, incomplet. Dernièrement, et cela semblerait s'opposer à l'idée même de la restauration, qui est la « patine », ou comme l'a admirablement exprimé John Ruskin « *the golden stain of time* » (la tâche d'or du temps), les traces qui restent du passage de l'œuvre dans le temps.

Pour résoudre certaines de ces problématiques, je voudrais m'appuyer sur le texte de Brandi *La théorie de la restauration* portant sur

les beaux-arts, les monuments et l'architecture pour plusieurs raisons : premièrement parce que les Arts ont une tradition de la restauration bien plus longue que le cinéma, une autorité désormais pleinement acquise dans le monde après les expériences du passé ; deuxièmement parce que le cinéma, qui est une « image » en mouvement plutôt qu'un texte, est donc beaucoup plus proche des Arts qu'un texte écrit ou une composition musicale. Ces concepts de l'original, de la réversibilité, de l'intégrité ou bien de l'unité de l'œuvre d'art comme les concepts de la ruine ou du fragment sont strictement liés à notre compréhension du monde de l'Art et du concept d'esthétique, et pas seulement du Beau, et découlent d'une pensée qui a été élaborée au cours des différentes époques et qui est en relation dialectique avec nos idées contemporaines.

Réplique / Copie/ Reproduction

L'une des propriétés fondamentales du cinéma est sa capacité et son besoin de créer plusieurs copies d'une même œuvre. D'abord en partant du négatif-caméra à partir duquel, après son développement, une copie positive doit être tirée pour pouvoir visionner l'œuvre telle que la conçoit son créateur. De là naît la notion de générations ; chaque tirage d'une ou plusieurs copie(s) donne vie à la nouvelle génération des objets, avec pour résultat final le fait que chaque copie s'éloigne de « l'original », ou mieux, de l'artefact d'origine.[1] Comme l'explique Stoiber, « en théorie *l'original* c'est la pellicule qui était dans la caméra au moment où le film était tourné. Puis cette original-caméra est monté et cette négative-camera montée devient « le sacré Graal » de la restauration des films. »[2] L'œuvre,

1 Pour une illustration de la génération des copies dans l'histoire, voir Cherchi Usai P. , *Silent Cinema. An Introduction*, The British Film Institute, London, 2000.

2 Entretien avec Jeffrey L. Stoiber, réalisée le 9 août 2011 via e-mail. "In theory there is an 'original' and that is the film that was in the camera at the time the film was shot. This camera original is then edited and this edited camera negative is the 'holy grail' of film restoration."

dans sa forme initiale « négative-caméra » ne peut pas être visionnée, vécue, elle doit forcément donner lieu à des copies, des doubles d'elle-même pour exister en tant qu'œuvre, laissant place à une vision collective. La plupart du temps, cette négative-caméra est montée, l'original présumé est perdue, n'existait plus ou est endommagé, donc la duplication se fait avec l'artefact survivant.

La duplication, étape nécessaire dans la restauration, ne comporte en principe aucune perte des informations photographiques selon Read and Meyer mais il est aussi évident que « toute duplication du matériel analogue créera inévitablement un nouvel élément qui est différent de l'original. Cependant, ce processus devrait essayer de créer une duplication qui soit la plus proche possible de l'original, de façon à ce que les nouveaux éléments retiennent l'authenticité de l'originel. Le fait de maintenir l'authenticité n'est pas seulement une question de qualité de l'image, mais aussi de *frame-ratio* et d'*aspect-ratio* etc. »[3] Le tirage est un procédé technique et chimique, surveillé et contrôlé par le conservateur ou technicien qui prend lui-même des décisions subjectives par rapport à la copie, mais ne peut garantir l'absolue et fidèle transcription de toutes les informations photographiques du matériel d'origine dans sa copie. La question de l'authenticité reste, parce que le cinéma est un art basé sur la reproduction technique et industrielle des copies.

En fait, le philosophe allemand Walter Benjamin, désignait le cinéma comme l'un des arts de la reproductibilité technique, en affirmant qu'il manque toujours d'authenticité (le *hic et nunc* de l'original) et que l'aura (autorité de la chose) dépérit dans l'œuvre d'art à l'époque de la

---

[3] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 35. "Any duplication of analog material will inevitably create a new element which is different from the original. However, the process should attempt to create a duplicate that adheres as faithfully as possible to the original. It is of utmost importance that newly created elements retain the original's authenticity. Maintaining authenticity is not only an issue of image quality, but also of frame ratio, aspect ratio, etc."

reproductibilité technique.[4] Si ce qui manque toujours est l'authenticité de l'œuvre reproduite techniquement (la copie dans le processus de la duplication), comment conserver cette authenticité de l'original ? Il faudrait établir des degrés et des différences dans le concept de l'authenticité elle-même. La FIAF prescrit que le maintien de l'authenticité dans la duplication est le respect de la qualité de l'image photographique, la vitesse et le nombre des photogrammes et les dimensions des photogrammes par exemple. L'idée de l'importance de l'authenticité, de l'originalité et la provenance des objets historiques et œuvres d'art fait partie de la conscience humaine, et est strictement liée à l'échelle des valeurs des objets, distinguant ce qui est important de ce qui ne l'est pas.

Peut-être conviendrait-il de considérer le processus de la duplication comme analogue au processus du clonage ; il y a un rapport étroit entre duplication et réplication, dans les deux cas, en effet on essaie de produire un objet qui soit le plus proche possible de l'original. Dans cette optique, la pensée de Cherchi Usai est avantageuse : « La duplication est l'ensemble des pratiques liées à la création d'une *réplique* de l'image en mouvement » dans le but « d'obtenir une copie la plus proche possible de la source »[5] Donc est-ce qu'il s'agit d'un processus de clonage afin de produire une *réplique* de l'artefact plutôt que d'une *copie* ? Est-il possible d'obtenir une copie plus proche de la source ? Voyons maintenant les définitions de ces termes.

Dans le dictionnaire français *Petit Robert*, la *réplique* signifie une chose qui en répète une autre, une œuvre semblable à un original ou bien la chose qui semble être le double, l'image d'une autre. D'après le dictionnaire *Littré*, une réplique est la copie d'une statue, d'un tableau exécuté(e) par l'auteur lui-même, et dans la peinture la réplique est

[4] Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2009, p. 15-16.
[5] Cherchi Usai P. , op. cit., p. 66.

inévitablement non conforme au modèle.[6] Les mots signifiants ici sont « semblable » et « sembler » ; et non identique ou authentique. Il s'agit d'une chose qui semble être l'image d'une autre, mais ne l'est pas vraiment parce que c'est physiquement impossible. Dans le même dictionnaire, la définition de la *copie* est une reproduction d'une œuvre d'art originale (1636), exemplaire d'un film de cinéma, imitation (fidèle). D'où les idées de *faux*, une copie que l'on fait passer pour l'originale. La copie en fait s'oppose à l'original, au modèle. Si l'on accepte la théorie de Walter Benjamin selon laquelle le cinéma est un art de la reproductibilité technique, *la reproduction* signifie non seulement le fait de reproduire un original, d'en multiplier les exemplaires par un procédé technique approprié, mais aussi l'action de reproduire par imitation ou répétition selon la définition de dictionnaire français *Petit Robert*. Donc, la duplication au mieux, est une reproduction de l'original en multipliant les exemplaires qui ne sont que des « imitations fidèles ».

Et encore, Benjamin explique : « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. »[7] L'existence unique de l'œuvre se divise en existences en série, le nombre total des copies d'une œuvre équivalentes à l'œuvre elle-même qui se réactualise dans la situation où elle s'offre au récepteur. La question abordée par Benjamin se pose plutôt par rapport au contenu de la pellicule, que concernant la forme ou la substance matérielle de l'artefact.

Pour Dominique Paini, préserver signifie produire des contretypes, faire de la duplication et en la faisant on s'éloigne toujours de l'élément (ré)découvert, on ajoute une génération de plus à cet élément

---

6 Genette, G., *L'œuvre de l'art*, Editions de Seuil, Paris, 2010, p. 189.

7 Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, Paris, 2009, p. 16-17.

qui contient l'image.[8] Paini affirme que « les cinémathèques étaient les premiers musées autorisés – leur mission les y obligeait – à produire des copies, « fausses », sans la nécessité de les déguiser en originales. Pour les cinémathèques, conserver veut dire reproduire, s'éloigner de l'original, coller l'ici et le passé. »[9] La question de faux dans le cinéma est intéressant et pose ultérieurs problèmes théoriques. Brandi considérait la notion de « faux », reconnaissant qu'elle réside dans le jugement et non dans l'objet lui-même ; il s'agit d'une problématique entre la relation du sujet au concept, l'objet devrait posséder des valeurs essentielles qu'en réalité il ne possède pas, il est donc tout de suite envisagé comme faux.[10] Un objet est considéré comme faux, non sur la base de ses modes de production, mais selon l'intentionnalité avec laquelle il était produit ou diffusé. Brandi distingue trois différentes instances : la première désigne la *copie* ou l'*imitation* – c'est la reproduction d'un objet dans le style et la méthode d'une époque ou style artistique afin de documenter ou par pur plaisir, alors que les deux autres instances correspondent au « faux » - c'est-à-dire la production d'un objet comme décrit plus haut mais dans l'intention de tromper sur son époque, sa consistance matérielle ou son auteur et – l'introduction de cet objet dans le commerce ou la diffusion sous prétexte qu'il s'agit d'une œuvre authentique, d'époque, d'un auteur, de matériel différents de l'objet lui-même.[11] Cependant il est plus difficile de reconnaître un « faux » quand il s'agit d'une interprétation.

8 Paini, Dominique dans Smither R., Surowiec C. A. (éd.) *This film is dangerous : A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruxelles, 2002, p. 176. "…to preserve is to contretype, to duplicate. Therefore, it is to move away from a re(dis)covered material (original or not), and to transfer it onto a safety support : from marble to bronze for Primaticcio, sometimes from 35mm to 16mm for Langlois (and today from nitrate to acetate. And tomorrow to digital disc ?) To preserve is thus to add a generation to the material which supports the image."

9 Ibidem. "Cinematheques were the first museums authorised – whose mission obliged them – to produce copies, « fakes », without the worry of disguising them as originals. For cinematheques, to conserve is to reproduce, to distance ourselves from the original, to collate the now and the past."

10 Brandi C., op. cit., p. 65.

11 Ibid, p. 66.

A l'inverse, l'on peut considérer la duplication de l'artefact dans une nouvelle copie comme l'instance de la *répétition*. Ainsi que l'explique le philosophe italien Giorgio Agamben, « la répétition n'est pas un retour de l'identique […] c'est le retour en possibilité de ce qui a été […] La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend de nouveau possible. »[12] La question n'est donc plus de rendre une copie identique à l'artefact, mais qu'en faisant cette copie, l'on donne la possibilité de ce qui a été, ou bien de faire revivre l'œuvre encore une fois. En suivant cette optique, le conservateur restitue une possibilité d'existence à l'œuvre plutôt qu'il ne produit une réplique correspondant le plus fidèlement possible à la source. Plus avant, Read et Meyer nous mettent en garde en ce qui concerne la question de l'origine : « La restauration du film est essentiellement une duplication et il est impossible de faire une copie parfaite de l'original. La restauration du film crée toujours une lacune, une différence entre l'original et la copie. »[13]

Imaginons que nous ayons une copie positive en nitrate coloriée à la machine (pochoir) et teintée dans certains segments du film, et que nous devions la dupliquer, en faire une nouvelle copie afin de la restaurer. Il faut d'abord établir un matériel intermédiaire destiné d'une part à assurer la conservation, d'autre part à générer de nouvelles copies. Nous utilisons le procédé habituel de la chaîne photographique : à partir d'un positif on tire le négatif et à partir d'un négatif on tire un positif [14]. Dans notre cas de la copie positive, on obtient un internégatif ou contretype négatif à partir duquel nous pouvons générer de nouvelles

---

12 Agamben G., *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclee de Brouwer, Paris, 2004, p. 91.

13 Read P. et Meyer M.P. (éd.), *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2000, p. 75. "Film restoration is essentially duplication and it is impossible to make a perfect copy of the original. Film restoration always creates a lacuna, a difference between the original and the duplicate."

14 Pour une excellente illustration du processus de la duplication, voir Figure 2 et Figure 3 dans Cherchi Usai P. , *Silent Cinema. An Introduction*, The British Film Institute, London, 2000.

copies positives destinées à la projection. Notre matériel de départ était à l'origine le celluloïd de nitrate mais aujourd'hui ce matériel n'est plus produit, donc il est impossible d'avoir les mêmes propriétés intrinsèques et la substance propre à l'artefact. L'on tire probablement la copie sur une base de polyester, un matériel stable, résistant et non inflammable.

La copie que l'on peut obtenir n'est pas vraiment proche de la source, et ce n'est pas non plus une véritable réplique. La technique de colorisation des copies positives sur pochoir n'est plus pratiquée depuis longtemps et l'on ne possède pas les matrices originales utilisées pour la production de notre copie, il en résulte que le seul moyen de reproduire ces effets est de les *simuler* par la création d'une copie qui ne ressemble pas vraiment à l'original en termes de qualité (pendant la duplication et l'utilisation du software numérique). Les parties teintes du film peuvent être simulées grâce au procédé de la duplication de la nouvelle copie positive au moyen d'un système qui s'appelle Desmet, ou l'utilisation de filtres colorés ou de teintes générées numériquement et à partir de calculs permettant d'exposer seulement les parties en question.

En tout cas, la meilleure imitation qui soit, ne s'approche pas de l'original, mais est plutôt une simulation de l'artefact en question. Si nous prenons en considération Brandi, la différence entre la copie et le « faux » réside dans l'intentionnalité. Donc si notre intention est de documenter et pour le plaisir, de faire de nouveau l'expérience (visionner) de cet objet dans le cas d'un film - il s'agit d'une copie, mais si la duplication consiste en la création d'un objet qui trompe sur l'époque, la consistance matérielle ou l'auteur, l'on passe sur le champ à une œuvre authentique dans la diffusion, nous avons créé un « faux ». En conclusion, il s'agit d'être transparent dans les intentions et de représenter l'objet que l'on produit pour ce que cet objet est, et de ne pas prétendre, pour des raisons commerciales, que la restauration soit l'original d'une œuvre.

O for Original/F for Fake[15]

La restauration vise à rétablir l'œuvre originale dans son intégrité première, je constate que cette existence est souvent hypothétique. Nous avons déjà vu qu'il existe au moins un 'original' dans les discours précédents et dans la pratique quotidienne de la restauration. Quand les conservateurs et archivistes se réfèrent à l'original, qu'entendent-ils par-là ? Le classement que je donnerai n'obéit pas à une hiérarchie établie à partir de l'importance ou du croisement mais part de la logique des générations et liste toutes les typologies des « originaux » possibles.

Le premier original présumé est la pellicule dans la caméra au moment du tournage du film et une fois la caméra-négatif montée. A ce moment, le film n'est pas encore visionné par un public, il est *œuvre potentielle*. Le deuxième original peut être le film visionné en privé par les producteurs et le cinéaste, étape dont découlent souvent des modifications avant sa sortie en salle. Le troisième original peut être la première du film, c'est-à-dire la première projection publique de l'œuvre. Le quatrième original devient alors le film qui est diffusé dans les salles après les modifications de la censure. Je pourrais procéder ainsi en répertoriant un nombre très élevé d'originaux, mais il suffit de dire que le film peut avoir subi des modifications par le réalisateur lui-même, les producteurs, les distributeurs et même parfois les exploitants, par la censure, il se peut aussi que différentes versions existent, chacune étant destinée soit au marché national, soit au marché international, il s'agit alors de « versions concurrentes ».

En fait, dans l'article IV de « Charter of Film Restoration », le restaurateur nous avertit qu'il peut exister plus d'une version d'un film et qu'il faut décider quelle(s) version(s) restaurer au début du projet, puis

[15] J'emprunte le titre « O for Original » à l'article d'Antonio Costa qui s'interroge sur le concept de l'original dans le cinéma, dans Venturini S., op. cit. *F for Fake* (1975/6) est un célèbre film d'Orson Welles sur les faux dans l'art, le rapport entre la mystification et l'authentique.

informer la « communauté » de cette décision. De cette façon « quand la version est définie – c'est celle-ci qui devient ce qu'on appelle *l'original* dans les autres arts » et est modelé pour la reconstruction.[16] Ne serait-il alors pas plus judicieux de l'appeler « version » d'un film plutôt qu'original ? La difficulté ici, c'est que le mot « original » définit quelque chose d'important et sous-entend « authentique », les deux concepts sont étroitement liés. D'une certaine manière, le mot « original » justifie la pratique même de la restauration.

A l'époque du cinéma muet, un film était souvent tourné par deux ou plusieurs caméras placées l'une à côté de l'autre pour avoir deux ou davantage de négatifs à partir desquels tirer les copies positives pour la distribution à cause de l'inexistence d'internégatifs ou de contretypes. Un négatif pouvait produire une cinquantaine de bonnes copies positives, après quoi il était inutilisable. Si l'on analyse les copies, l'on s'aperçoit qu'un même plan n'est absolument pas identique d'une copie à l'autre, et que des prises différentes ont été utilisées et aussi que toutes les copies n'ont pas été tirées d'un même négatif. Dans le cas de la plupart des films datant de l'époque du muet, l'on pourrait dire que presque chaque copie est un « original », tout du moins qu'il y avait déjà deux originaux à l'époque de la première sortie du film. Parfois il est plus malaisé de dire si les copies destinées à la diffusion nationale sont nettement différentes des copies destinées à la diffusion à l'étranger, et qu'un négatif distinct était utilisé pour chacun d'entre eux, d'où la difficulté de décider et de décrire quelle version l'on va restaurer.

Cette situation pousse Cherchi Usai à affirmer que « la version originale d'un film est un objet multiple fragmenté en un nombre d'entités différentes équivalant au nombre de copies survivantes. »[17] L'original qui nous parvient aujourd'hui n'est plus le même original qu'à

---

[16] « Charter of Film Restoration » dans le FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, novembre 2010, p. 38.

[17] Cherchi Usai P. , op. cit., p. 160. "The 'original' version of a film is a multiple object fragmented into a number of different entities equal to the number of surviving copies."

l'époque, peut-être est-il détérioré ou incomplet, a-t-il été modifié grâce à son passage dans l'histoire. Et puis encore, est-ce sensé de parler d'original quand l'œuvre n'est pas physiquement incarnée dans un seul objet ? Pour paraphraser Cherchi Usai, nous pouvons dire que si « la restauration ramène l'artefact d'images en mouvement à un *état* le plus proche possible de sa *condition* d'origine », de quelle origine parlons-nous ? Si pour l'original on entend seulement l'artefact présent dans les archives, sans la possibilité de le confronter à d'autres copies « originales », comment est-il possible de connaître son état d'origine ? La définition de la restauration est erronée *en elle-même* parce qu'il existe une différence entre l'*état* et la *condition* – un objet peut être restauré a un état précédent à des degrés variés de certitude, mais sa condition originelle ne peut jamais être recréée. La *condition* se rapporte aux propriétés chimiques et physiques des matériaux qui sont irréversiblement transformés avec le temps, tandis que l'état d'un objet est lié à la disposition de ses composants.

Ségolène Bergeon confirme qu'il « est absurde de dire qu'une restauration permet de retrouver l'état originel. Ce n'est pas possible, non pas parce qu'il est techniquement impossible de donner l'illusion de retourner dans le temps, mais parce qu'on ne connaît pas l'original. »[18] Pensons à un film muet sorti en 1915 dont il existe seulement un internégatif réalisé en 1945 dans nos archives, qui est déjà la troisième génération de copies, quelle qualité d'image posséderait cette copie ? Nous avons calculé que chaque nouvelle génération de copies génère une perte d'approximativement 15% des informations visuelles de l'image par rapport à la copie précédente.[19] Dans le même ordre d'idée, Georges Sadoul avertit l'historien qu'il est illusoire de penser que l'on est en contact direct avec l'événement sans médiation lorsque l'on se trouve

---

[18] Bergeon S., « Il restauro dei film » dans Venturini S., op. cit., p. 115. "E assurdo dire che un restauro permette di ritrovare lo stato originale. Ciò non e possibile, non perché sia tecnicamente impossibile dare l'illusione di risalire nel tempo, ma perché non si conosce l'originale."

[19] Cherchi Usai P. , *Silent Cinema. An Introduction*, British Film Institute, London, 2000, p. 47.

devant un film : « Le film que je vois aujourd'hui, si tant est que je puisse l'appréhender sans un ensemble de précautions, de connaissances extra-filmiques, est lui-même une trace, une trace de lui-même, un document sur lui-même, et le seul 'événement' auquel j'ai 'directement' affaire est ma perception actuelle de ce film ancien. »[20]

Pour paraphraser la définition de la FIAF, « la restauration est un terme complexe […] il peut indiquer la recréation d'une œuvre cinématographique originale ». On trouve une fois de plus le recours au terme ambigu « original » qui ne signifie pas grand-chose sans une explication. Dans l'article II de « Charter of Film Restoration », l'on explique que la restauration est différente des autres disciplines parce qu'il s'agit d'une duplication où de « nouvelles copies doivent adhérer le plus fidèlement possible à un original qui n'existe peut- être plus. »[21] Il semblerait que la FIAF admette qu'il existe plus d'une version originale, en disant « un original », c'est-à-dire qu'il faudrait choisir entre l'une des versions originales potentielles. Cette définition est pleine de contradictions, est-il possible d'admettre l'existence de plusieurs versions originales ou serait-il plus judicieux de les qualifier de « versions authentiques » ? « La nouvelle copie doit adhérer le plus fidèlement possible à un original qui n'existe plus »[22] - si l'original n'existe plus, comment est-il possible de le connaître ? Hypothétiquement ce serait possible à travers la recherche et des conjectures, mais il s'agit dans ce cas d'une interprétation plutôt que d'une restauration. Enfin, est-il possible de restaurer un élément inconnu ?

Peut-être faudrait-il appliquer une démarche inverse et considérer toutes les copies survivantes comme fausses, chacune étant « corrompue » soit parce qu'elles sont incomplètes, endommagées, saccagées par le

---

[20] Sadoul G., *Histoire mondiale du cinema*, Flammarion, Paris, 1972, p. 18.

21FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, novembre 2010, p. 38. "The specific issue for film restoration is that it results in a new negative and positive copies that adhere as faithfully as possible to an original which may no longer actually exist."

[22] Ibidem.

temps, la manipulation et l'usage. On peut en effet les qualifier de « fausses » parce qu'elles sont difficilement l'original négatif caméra, mais toutes des « descendantes » des générations successives. Si nous renversons l'argument, la restauration n'a pas de raison d'être si son but n'est pas pratique et si elle ne vise pas à effacer l'empreinte du temps pour retrouver un état originel. Selon Cherchi Usai, il est impossible de remonter à « l'Image-modèle » (ou l'équivalent de l'original dans ce contexte) qui présume l'existence d'images qui ne connaissent pas la désintégration, parce que « le cinéma c'est l'art de la destruction des images en mouvement. »[23] Pour lui c'est la nature même du cinéma qui ne permet pas de retrouver l'état d'origine, une « image-modèle », il est empiriquement impossible de remonter le temps, dans cette façon de se comporter comme si le temps n'existait pas. Cette contradiction est à la base de la restauration des films. L'artefact ne peut être montré comme tel dans le processus de préservation, c'est une autre caractéristique des images en mouvement, qui ne peuvent pas être des expériences audiovisuelles sans être progressivement endommagées, contrairement à un tableau dans un musée.

> « On comprend alors pourquoi un travail avec des images peut avoir une telle importance historique et messianique, parce que c'est une façon de projeter la puissance et la possibilité vers ce qui est impossible par définition, vers le passé. »[24]

Le principe de la réversibilité

La restauration est qualifiée de réversible quand on peut enlever à n'importe quel moment ce que l'on a ajouté à la copie originale, sans lui causer de dommages. N'importe quel matériel appliqué sur un artefact

---

[23] Cherchi Usai P. , *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Editrice il Castoro, Milano, 1999.

[24] Agamben G., op. cit., p. 91.

doit être réversible – est-ce qu'un matériel ajouté à un objet peut être enlevé ? L'intégrité de l'artefact est assurée d'un part par le principe de la réversibilité. La notion de réversibilité provient du concept de la science chimique de la « réversibilité », dans lequel une résine est réversible quand elle reste soluble dans le solvant dans laquelle elle vient de se dissoudre. Si par « original » on sous-entend le matériel filmique de départ, le FIAF n'admet aucune modification de ces matériaux. Cet élément d'origine peut être une copie positive ou négative à partir de laquelle on devrait tirer une réplique pour effectuer la restauration. De plus, la FIAF affirme que « chaque étape de la restauration doit être réversible. »[25]

Avant de tirer une nouvelle copie de notre artefact et après l'examen critique de la condition préalable à cette démarche, il s'avère souvent qu'il faut réparer le film avant de pouvoir le passer dans le scanner pour la numérisation ou bien le printer pour la duplication. Cette opération « simple » implique le nettoyage de la pellicule avec un solvant, la réparation des perforations, le décollage éventuel des points de collage et successivement leur recollage. Nous avons déjà apporté des modifications à notre artefact, à notre élément « originel », et chacune de ces modifications comporte forcément un choix de la part du restaurateur. La FIAF n'indique pas quelles modifications sont admises, mais condamne toute modification des éléments originels.

Par contre, même si nous adhérons au principe selon lequel « chaque étape de la restauration doit être réversible », comment est-il possible de s'assurer que chaque recollage du point de collage dans la pellicule ou chaque réparation de la perforation puisse être réversible, ou comment peut-on l'enlever sans causer de dommages au matériel de départ ? Pour toutes les interventions dans le processus de la restauration,

[25] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, Journal of Film Preservation, novembre 2010, p. 38. "Each step of restoration must be reversible."

la FIAF propose de documenter chaque phase d'intervention.[26] La description détaillée de chaque intervention peut sûrement aider à renverser le processus et à rebrousser chemin, rien ne garantit néanmoins l'absolue réversibilité de chaque produit chimique utilisé dans le processus, dont les propriétés internes changent et évoluent dans le temps.

L'usage du terme qui est connecté avec le concept de retour successif à un état précédent la restauration d'art apparaît dans le Murray Pease Report adopté par l'American Institute for Conservation en 1963 qui fut publié dans le « Code of Ethics » (un code d'éthiques) en 1968. « Le conservateur est guidé par et s'efforce d'appliquer le « principe de la réversibilité » dans ses traitements. Il évite l'usage des matériaux qui peuvent devenir intraitables tant que leur enlèvement futur peut endommager la sécurité physique de l'objet. »[27] On pourrait dire qu'il existe différents degrés de réversibilité – même dans la restauration de l'art où c'est plutôt le processus, et non les matériaux, qui peut être réversible. Un argument contre le concept de la réversibilité est la deuxième loi de thermodynamique qui indique que l'entropie assure l'irréversibilité dans toute chose et en particulier dans les actions mécaniques.[28] Donc, il est clair que toutes les processus, qu'ils soient chimiques ou physiques, qui sont appliqués aux artefacts, à partir de simples manipulations en allant jusqu'au traitement drastique, sont de facto irréversibles du point de vue thermodynamique simplement. Comme l'ont habilement dit les auteurs du recueil portant sur le British Museum « La réversibilité – est-ce qu'elle existe ? »

---

[26] FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, November 2010, p. 38. "Each step of intervention must be fully documented."

[27] Oddy A. et Carroll S. (ed.), « Reversibility – Does it exist ? », *Occasional Paper N0 135*, The British Museum, London, 1999. "The conservator is guided by and endeavors to apply the 'principle of reversibility' in his treatments. He avoids the use of materials which may become so intractable that their future removal could endanger the physical safety of the object." (IIC – AG 1968)

[28] Ibid,. p. 158.

L'autre argument pertinent est celui de Bergeon qui assure que même si les copies positives retrouvées « sont toutes considérées des 'originales équivalentes' ou mieux des 'versions authentiques'.[…] l'original est toujours ailleurs » parce que l'on ne travaille pas sur l'élément d'origine, l'artefact, mais on en tire une copie sur laquelle on travaille, donc il en ressort que : « le principe essentiel de la réversibilité n'a pas de raison d'exister, contrairement au principe d'innocuité. »[29] Dans la restauration des films, la question n'est plus de savoir si la réversibilité existe ou est possible, mais plutôt est-ce qu'elle a raison d'être étant donné les spécificités de « medium » ?

D'après Georges Brunel, pour les œuvres dont la substance n'est pas matérielle (littérature, musique, cinéma) et qui donnent lieu à différentes éditions, l'on pourrait dire que l'objet est idéal et il se limite pas à une manifestation physique ; l'œuvre dépasse son support. Si l'on suit cette pensée, Bergeon se réfère aux « originaux équivalents » ou bien aux « versions authentiques », expressions qui désignent toutes les copies qui survivent d'une œuvre filmique, chaque objet ayant sa propre histoire. En somme, la globalité de l'œuvre filmique dépasse ses manifestations physiques, les copies, ou bien, nous pouvons chercher les copies pour arriver à reconstituer l'unité globale de l'œuvre filmique. Dans son livre *L'œuvre de l'art* (1994), Gérard Genette illustre que l'art consiste en des œuvres singulières dont le mode d'existence est soit *matériel*, comme celui d'un tableau, d'une sculpture ou d'un édifice, qui s'offrent directement à la perception physique, soit *idéal*, comme celui d'un texte littéraire ou d'une composition musicale, qui exigent pour agir le truchement de manifestations indirectes, comme une page manuscrite,

---

[29] Bergeon S., « Il restauro dei film » dans Venturini S., op. cit. , p. 115. "Sono tutti considerate degli 'originali equivalenti', o meglio, delle 'versioni autentiche'. Ma a onor del vero, l'originale è altrove. Per il restauro di un film non si lavora mai direttamente sul negative : si ricava un positive, chiamato copia, e si lavora su questa. Il principio essenziale della reversibilità non ha più, quindi, ragione d'esistere, ne tanto meno lo ha il principio della innocuità."

un livre imprimé, une représentation scénique, une partition, ou une exécution publique ou privée.[30] Ensuite, considérant les caractéristiques de l'art du cinéma, nous pouvons dire, en utilisant la théorie de Genette, que le film c'est un œuvre matériel et idéal dans le même temps, d'où apparait une majeure difficulté dans la pratique de la restauration.

Finalement revenons encore au principe de la réversibilité dans la restauration des œuvres. A la lecture de Brandi sur la polémique du nettoyage, l'on comprend que la réversibilité absolue est un mythe nécessaire parce qu'un traitement de consolidation ou d'anticorrosion laisse le matériel traité changé à tout jamais. Cette altération peut être acceptée si elle ne défigure pas et ne détruit pas les caractéristiques historiques ou esthétiques, et si elle augmente effectivement la possibilité de survivance de l'objet. Mais surtout, le traitement est acceptable – comme Brandi le recommande – s'il n'empêche pas les traitements futurs.

L'unité versus la lacune : le fragment, l'incomplet, les ruines

> « Le Beau est comme un Dieu, un morceau de Beau et le Beau entier. » - Auguste Rodin[31]

La pratique de la restauration tend souvent vers la recherche et la reconstitution de l'intégralité ou l'unité de l'œuvre perdue. Pour paraphraser les définitions déjà mentionnées dans le chapitre portant sur la nomenclature, il pourrait s'agir de recomposer une version complète dans un état convenable ou bien de recréer une œuvre cinématographique originale en se basant sur les éléments survivants incomplets ou provenant de plusieurs versions. « Une version complète » n'admet pas de fragments d'un film ou lacunes dans le film, ou bien, le film incomplet ou inachevé est son antithèse. Nous assumons qu'« une œuvre

---

[30] Genette, G., *L'œuvre de l'art*, Éditions de Seuil, Paris, 2010.

[31] Paini D., « Une modern art des ruines », dans *Le cinéma : un art moderne*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997, p. 141.

cinématographique originale » sous-entend qu'il s'agit d'un film complet et non fragmentaire au moment de sa première projection en public. La fiction d'un film classique, la trame narrative contribue à penser qu'une œuvre filmique adopte un mouvement circulaire, a un début et une fin, ce à l'exception des films expérimentaux qui souvent jouent sur l'absence de narration et de style classique du cinéma. Aujourd'hui nous sommes habitués à certains systèmes préfigurés, la composition rythmique du montage, l'écoulement successif des éléments d'une manière « logique », et surtout la vision parfaite de l'image, la meilleure qualité, le meilleur son possibles. Et il est vrai que, souvent, les restaurations se font selon le « goût de l'époque ». L'ère du numérique a apporté encore plus l'exigence de l'image parfaite, nette et sur-définie, on parle en termes de définition de l'image et du son, de clarté et de propreté en achetant la nouvelle télévision numérique, l'ordinateur ou le portable.

Est-ce que c'est éthique de restaurer un film selon le goût d'une époque ? En discutant au sujet de plusieurs versions parmi lesquelles un restaurateur peut effectuer un choix pour travailler dessus, historienne et archiviste de films renommée, Eileen Bowser, définit l'une des versions comme celle qui fonctionne bien : « un film qui prend en considération l'existence d'un public moderne et des différentes manières dont ce public réagit face à ce qu'il voit. »[32] Ce sont souvent des restaurations de type commercial conçues pour une distribution publique et une diffusion à la télévision. Par exemple, il existe certaines versions d'un film muet avec une bande sonore ajoutée à l'époque du son, qui en fin compte sont des distorsions de l'histoire, mais peuvent servir pour la recherche. Il est difficile de les qualifier de « restaurations ». Cette problématique s'oppose à la théorie de la restauration telle qu'elle est appliquée dans

[32] Bowser E., « Alcuni principi di restauro dei film » dans Venturini S., op. cit. , p. 115. "Un'altra versione possibile è quella che funziona bene : in altre parole, un film che tenga conto dell'esistenza di un pubblico moderno e del diverso modo in cui esso reagisce a ciò che si vede."

d'autres disciplines, qui peuvent aider à mieux la définir dans le cas de film.



Figure 2. *Les fragments de « Maenad » mosaïque, le musée de Zeugma, Turquie*

Une exigence évoquée dans la *Théorie de la restauration* de Brandi est celle qui consiste à dire que : « La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique, ou un faux historique, et sans effacer aucune trace du passage de cette œuvre d'art dans le temps. »[33] Brandi n'a pas mentionné « l'unité » de l'œuvre d'art, mais utilise plutôt le mot « potentielle », dans cette optique, l'unité est seulement potentielle et non actuelle. Au fait, que signifie l'unité potentielle de l'œuvre d'art selon Brandi ? Il commence d'abord par définir l'unité dont l'on parle qui est « qualitative » et non « quantitative » ; c'est une unité qui appartient à un tout et non à un total qui est perçu comme un total composé de parties portant sur une idée géométrique de l'œuvre d'art.[34] Il cite l'exemple de la « mosaïque » à laquelle l'artiste a attribué la valeur de rythme constitué par la fragmentation de la matière afin de formuler l'image, et ou les parties, une fois sorties de l'agencement formel, restent inertes et ne

---

33 Brandi C., op. cit., p. 8. "il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo."

34 Ibid., p. 19-20.

gardent aucune trace efficiente de l'unité. Pour Brandi, c'est la preuve que l'œuvre d'art doit forcément constituer un tout.

Le monde de l'expérience semble réduit à la seule fonction cognitive au sein de la *figurativité* de l'image ; la chose figurée est une reproduction d'un objet naturel, un seul bras d'un corps humain représenté ne signifie pas qu'il est mutilé, on suppose qu'il devrait forcement posséder un autre bras.[35] « Tout cela montre que l'unité organique-fonctionnelle de la réalité existentielle réside dans les fonctions logiques de l'intelligence, alors que l'unité figurative de l'œuvre d'art se donne en même temps que l'intuition de l'image comme œuvre d'art. »[36] Brandi conclut que l'œuvre d'art subsiste potentiellement comme un tout dans chacun de ses fragments, si sa « forme » est indivisible et s'avère matériellement divisée, il faudra chercher à développer l'unité potentielle d'origine que chacun des fragments contient. Plus loin, Brandi nie l'intervention sur l'œuvre d'art mutilée et réduite en fragments par analogie, mais il émet l'idée que « l'intervention destinée à découvrir l'unité originelle doit se contenter de développer les suggestions implicites dans les fragments eux-mêmes, ou celles qui sont discernables dans les témoignages authentiques de l'état d'origine. »[37] Le rétablissement de l'unité est donc possible, en tempérant un point de rencontre entre l'instance esthétique et historique, sans déboucher sur un faux artistique ou un faux historique.

Brandi procède à l'énumération de quelques principes pratiques. Premièrement « la réintégration devra être toujours et facilement reconnaissable sans nuire pour autant à l'unité que l'on tend justement à

[35] Ibid., p. 15.

[36] Ibid., p. 16. "Con ciò si documenta che l'unita organico-funzionale della realtà esistenziale risiede nelle funzioni logiche dell'intelletto mentre l'unita figurative dell'opera d'arte si da in una con l'intuizione dell'immagine come opera d'arte."

[37] Ibid., p. 17. "l'intervento volto a rintracciare l'unita originaria, sviluppando l'unita potenziale dei frammenti di quel tutto che è l'opera d'arte, deve limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario."

reconstruire », deuxièmement, relativement à la matière dont résulte l'image qui est irremplaçable au cas où elle collabore directement à la *figurativité* de l'image (il y a une plus grande liberté vis-à-vis des supports et structures), et troisièmement, que toute intervention de restauration ne rend pas impossible, mais facilite d'éventuelles interventions futures.[38] « Demeure pourtant toujours le problème de la lacune », comme le révèle Brandi. Développer la *figurativité* d'un fragment afin de permettre qu'il se soude avec le fragment suivant est une question différente de celle du remplacement de l'élément figuratif disparu par une intégration analogique. Une lacune, en ce qui concerne l'œuvre d'art, est une interruption dans le tissu figuratif, mais le problème est qu'elle s'insère comme un corps étranger et se présente comme une figure par rapport à un fond qui est alors représenté par la peinture.[39]

En ce qui concerne le film par rapport à la théorie de Brandi discuté auparavant, nous allons commencer par l'analogie avec la mosaïque. Comme pour une mosaïque, on pourrait dire que le film est formulé avec une valeur de rythme constitué par la fragmentation de la matière : les scènes, les séquences, les photogrammes. Donc une fois que ces parties sont sorties de « l'agencement formel », dans le cas du film il s'agit de montage, elles restent inertes et ne gardent aucune trace efficiente de l'unité. Alors, qu'est-ce que l'unité potentielle d'un film ? Il semblerait que, comme dans la restauration de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, pour le film il s'agisse aussi d'un *tout* plutôt que d'un total. Une séquence ou bien quelques scènes qui survivent d'un film, peuvent dire quelque chose sur la qualité esthétique de l'image ou donner des suggestions sur le contenu mais peu sur la trame narrative du film sans qu'interviennent d'autres éléments intermédiaires, tels que le scénario, la bande musicale, etc. Le film existe seulement *potentiellement* comme un tout dans chacun de ses fragments, et il faudra chercher à développer

[38] Ibid., p. 17-18.
[39] Ibid., p. 18.

« l'unité potentielle d'origine » que chacun des fragments contient en se basant sur les suggestions implicites ou bien les témoignages authentiques sur leur état d'origine.

Pour développer l'unité potentielle d'origine que chacun des fragments contient, l'on peut analyser l'artefact (une copie de film) que l'on a entre les mains. L'artefact contient des suggestions implicites, qui se révèlent si l'on procède à un « examen critique ». L'examen critique consiste en l'interprétation du matériel en le regardant avec l'attention. Il s'agit dans un premier temps de savoir si le matériel est un positif, un négatif ou bien un contretype, en couleur ou noir et blanc, de quel format il est, quelle est la dimension de l'image, si la bande sonore est présente ou absente, s'il comporte un générique de début et fin ou des intertitres, etc. Mais si l'on attribue cette notion au film qui équivaut à l'œuvre, l'on peut considérer les fragments de toutes les copies survivantes de ce film, et sur le champ, chacun révélerait « l'unité potentielle d'origine » du film-œuvre en donnant des suggestions implicites inhérentes à chaque copie. En ce qui concerne les « témoignages authentiques » qui permet de connaître leur état d'origine, ils peuvent inclure le story-board, le scénario, les articles critiques d'époque, le continuity-script, les photographies de plateau, la composition musicale et autres éléments. Cependant tout ce matériau « non-film » peut induire en erreur, l'on sait que le film abouti est différent de son scénario ou que les articles critiques contiennent toujours des avis subjectifs et rien ne garantit leur véritable « authenticité ».

Maintenant il nous faut étudier les trois principes de Brandi par rapport au film : la réintégration reconnaissable et immédiatement visible sans qu'elle nuise à l'unité que l'on veut reconstruire, la matière qui collabore à la *figurativité* de l'image est irremplaçable et l'intervention de la restauration ne doit pas rendre de futures interventions impossibles. Pour analyser le premier principe, dans le cas d'un film, une telle réintégration peut être considérée quand, sur une nouvelle version « restaurée » des scènes provenant des différentes copies de diverses qualités de l'image sont rassemblées. Pour respecter ce principe, le

restaurateur doit laisser visible la différence entre les scènes, sans rendre une unification parfaite de couleur ou qualité de l'image afin que le spectateur ne voie pas les provenances plurielles. Si au contraire l'on parle de la réintégration au tissu figuratif, à l'intérieur des images, cela devient plus compliqué parce que la restauration cinématographique tend à couvrir ou éliminer les effets du temps : les rayures, les griffures etc. Donc le but est de le rendre invisible et complètement intégré au fragment, et il s'agit plutôt de développer la *figurativité* d'un fragment afin de permettre qu'il se soude au fragment suivant (des photogrammes détériorés par exemple). Il faudra reconsidérer ce problème plus avant parce qu'il s'agit de traitements de la lacune et des faux historiques.

Le deuxième principe, le problème de « la matière qui collabore à la *figurativité* de l'image est irremplaçable »[40] ne subsiste pas si l'on prend en charge la pensée de Bergeon, dès que l'on travaille sur la copie de l'artefact dans la restauration cinématographique. Pourtant il est important de le prendre en considération parce que cette notion comprend le fait que « la matière est divisée en aspect et structure qui servent à l'épiphanie de l'image »[41], et de suite la copie sur laquelle réside l'œuvre – le film, sert à son explication, ses propriétés intrinsèques font partie de l'œuvre elle-même. Pa exemple, que ce soit une pellicule en nitrate colorée à la main et non une pellicule en acétate couleur avec le procédé Technicolor. Si l'on part de ce propos aucune restauration n'est possible. Pour le troisième principe, la même procédure que celle présentée ci-dessus peut lui être appliquée, on ne travaille pas sur l'artefact mais bien sur une copie, donc toutes les éventuelles interventions futures sont théoriquement possibles. Brandi ajoute qu'il faudrait faciliter les interventions futures, à cet égard, avoir une « bonne » documentation sur la restauration effectuée est très utile et ainsi que sur

[40] Ibid., p. 17-18.
[41] Ibidem.

l'axiome afin de ne pas endommager l'élément de départ, l'artefact, et de s'assurer qu'il soit conservé.

En ce qui concerne le film, une lacune est une interruption dans le « tissu narratif » ou le « tissu figuratif ». Dans la première instance, un/une ou plusieurs photogrammes, scènes, séquences ou bobines entières font défaut pour considérer notre objet complet qui à un moment donné de l'histoire existait dans son unité. Dans la seconde instance, la lacune concerne chaque photogramme, c'est ce qui manque dans l'image. L'image peut avoir subi le ravage du temps à travers une manipulation incorrecte ou simplement à travers sa projection : la pellicule est sale, contient des rayures sur l'émulsion et la base, la couleur est fanée et la dimension originale des images est tronquée. La lacune s'oppose à l'intégralité de l'œuvre, mais pas forcément à l'unité potentielle de l'œuvre. Les interventions restauratrices « critiques » sont la condition d'accès à la « vérité » de l'œuvre, l'accès qui est donné par la bipolarité esthétique et historique de l'œuvre fragmentaire restaurée.

D'un côté, il y a la recherche de l'unité perdue, qui débouche sur plusieurs restaurations consécutives de quelques œuvres comme par exemple c'est le cas pour le film *Metropolis* de Fritz Lang (voir le Case Study dans les Annexes). Et d'un autre côté, il existe des festivals consacrés à la redécouverte du « Cinema Ritrovato » qui programment des fragments de films parfois infimes. Et pourtant il est difficile d'imaginer des films sans une fin. Cherchi Usai constate que : « Contrairement à ce qui se passe dans les autres arts, le spectateur d'une image en mouvement n'aime pas les fragments. Regarder la Vénus de Milo sans bras est très bien, mais il ne semble pas acceptable d'imaginer *Casablanca* sans la scène des adieux. »[42] Certaines portions de la pellicule manquent ; et il importe peu qu'il s'agisse seulement d'un photogramme

[42] Cherchi Usai P. , op. cit., p. 62. "Contrary to what happens in the other arts, the viewer of a moving image doesn't like fragments. Looking at the Venus of Milo without arms is all right, but it doesn't seem all right to imagine Casablanca without the farewell scene."

ou de plans, de séquences ou de bobines entières, le film peut être considéré comme perdu et incomplet. Alors les restaurateurs entament une quête internationale des scènes manquantes, des photogrammes dégradés et des intertitres perdus en espérant retrouver une copie intacte, parfaite, ayant survécu. Leur recherche et leur travail de reconstruction de l'intégrité mutilée n'aboutit pas toujours, donc ils procèdent à la création de panneaux noirs qui sont insérés à la place des scènes ou photogrammes manquants du film. Toutefois, l'on pourrait oser montrer un film avec des lacunes aux spectateurs, leur confiant un rôle actif : « Le paradoxe de l'intégrité mutilée est au centre du principe de la restauration conservatrice : nous laissons le film dans sa condition originelle, en espérant que son incomplétude évidente sera appréciée par le spectateur éduqué. »[43] Si le cas, nous devrions alors plutôt nous concentrer sur la création des matériels supplémentaires : textes, présentations, introductions, pour donner du contexte à l'œuvre filmique avant de le présenter au public.

Le danger de se concentrer sur les éléments perdues et sur les fragments inachevés de films mène aux autres problématiques selon certains archivistes et historiens de films. Par exemple, Dominique Paini en écrivant l'article intitulé « La résurgence du fragment » sur l'époque contemporaine, déclare que « le fait de présenter des films en ruines engendre des effets de vérité sur des totalités absentes et perdues » et qu'ainsi « mutilés (ils) passent aisément pour des chefs-d'œuvre. »[44] Pour Brandi, si une œuvre d'art est réduite à l'état de ruine, cela dépend largement du jugement historique et de sa reconnaissance en tant que tel, à cet égard, la restauration n'est que la consolidation et la conservation

---

[43] Ibid., p. 64. "The paradox of mutilated integrity is at the core of the principle of conservative restoration : we leave the film as it is, in the hope that its incomplete evidence will be appreciated as such by the educated viewer."

[44] Paini D., « Une modern art des ruines », dans *Le cinéma : un art moderne*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997, p. 144.

du statu quo.[45] De la même façon, l'extrait fragmentaire est un signe mémorable, une paradoxale manifestation monumentale d'un film perdu. Donc, s'il ne demeure que quelques fragments d'un film et nous reconnaissons qu'il s'agit des ruines d'un film, la restauration n'est pas désirée, mais plutôt une conservation de statu quo de cet objet, son historicité, l'état dans lequel il nous est parvenu jusqu'à ce moment-là. Le problème est que, à l'inverse des ruines romaines ou grecques exposées dans les villes, « le film ne peut se concevoir ruiné pour être présenté, projeté. »[46] Il est difficile d'envisager que la pratique de la restauration de films (et encore plus difficile leur financement) s'occupe des ruines et des vestiges (même de l'art de cinéma), qui est proprement le travail de la discipline de l'archéologie.

Pour le traitement des lacunes, Brandi rappelle qu'une œuvre d'art possède une double historicité : celle qui coïncide avec le moment de la création renvoyant ainsi à une époque, un artiste et un lieu, et celle qui provient du fait qu'elle persiste dans le présent d'une conscience, se référant au temps et au lieu où l'œuvre d'art se trouve à ce moment-là.[47] La restauration ne peut pas s'insérer au moment de la création de l'artefact, de cette façon elle prétend se mettre à la place de l'auteur. Il est possible seulement de considérer le film dans sa forme actuelle qu'elle se donne dans le présent de notre conscience, de le traiter comme objet de cette expérience actuelle et non son essence, donc d'effectuer la restauration à partir de cette particulière historicité. Nous pouvons à présent poser la question de savoir s'il est légitime dans la restauration de stabiliser l'image d'un film qui, au moment de sa production, avait une image instable en raison de la technologie de l'époque. Si nous le faisons, nous ne respectons pas l'essence de cette œuvre et nous prétendons nous replacer dans le rôle de son créateur. Ou bien, est-ce

---

[45] Brandi C., op. cit., p. 31.
[46] Paini D., op. cit., p. 143.
[47] Brandi C., op. cit., p. 8.

qu'il est légitime dans une restauration de retoucher des couleurs qui à l'époque étaient d'une certaine nuance et intensité pour satisfaire notre goût contemporain ? Ici il ne s'agit pas d'une « restauration » mais d'une réappropriation dans la création d'une nouvelle œuvre. « La restitution prétend s'insérer dans le cycle ferme qu'est la création, en se substituant à l'artiste lui-même ou en le complétant, alors que la conservation de l'œuvre dans son intégrité doit se contenter d'intervenir dans l'œuvre uniquement si, par des interventions abusives ou sous l'action du temps, l'œuvre a été défigurée par des ajouts ou des modifications qui ne réalisent pas une nouvelle synthèse. »[48]

La patine : « The golden stain of time »

> « La forme de transformation la plus frappante de toutes, c'est l'épreuve des statues qui sont tombées dans le fond de la mer.[..] Les statues fragiles de marbre émergent rongées ou mangées, corrodées, décorées par les volutes baroques sculptées par le caprice des marées, ou incrustées de coquillages…[…] Elles sont passées à travers cette décomposition sans douleur, à travers cette perte sans la mort, à travers cette survivance sans la résurrection, comme toute la matière libre d'obéir à ses lois. Elles ne nous appartenaient plus. Comme le cadavre des plus beaux et lancinants poèmes de Shakespeare, elles ont souffert un *sea change* (n.d.a. profond changement) en quelque chose de riche et d'étrange. »[49]

[48] Ibid., p. 9.

[49] Yourcenar M., « That Mighty Sculptor, Time » dans Price N.S., Talley Jr. M.K., et Melucco Vaccaro A., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1995, p. 215. "A form of transformation more striking than any other is that undergone by the statues which have fallen to the bottom of the sea. […] Fragile marble statues, on the other hand, emerge gnawed or eaten away, corroded, decorated with baroque volutes sculpted by the caprice of the tides, or encrusted with shells…[…]They have passed through this decomposition without pain, through this loss without death, through this survival without resurrection, as does all matter freed to obey its own laws. They no longer belong to us. Like that corpse in the most beautiful and haunting of Shakespeare's songs, they have suffered a sea change into something rich and strange."

Entre les deux historicités, le moment après la création et l'entrée dans le monde et le moment et le lieu dans lequel cette œuvre se trouve dans notre présent, il y a une période intermédiaire. Cette « période intermédiaire entre l'époque où l'œuvre fut créée et le présent historique qui avance constamment, sera constituée par autant de présents historiques devenus passé, mais dont l'œuvre qui les aura traversés pourra conserver des traces vivantes. »[50] Le temps envahit et change le matériel que constitue un objet, sa surface conserve les traces vivantes qui sont définies par un terme complexe et ambigu : *la patine*. C'est un concept bien plus important qu'une simple invention romantique, au contraire il respecte les raisonnements de l'art et de l'histoire. Dans le monde classique, le matériel et les façons dont il devait être travaillé impliquent le processus créatif et la durée de l'œuvre d'art. Le lien bilatéral et puissant entre le matériel et la création était accentué par le fait que les Grecs anciens n'avaient pas de terme spécifique pour désigner l'art, mais utilisaient le mot *techne* indifféremment pour art et technique. Selon Brandi, la contemporanéité entre les deux instances historiques (le moment de la création et notre présent) représente la dialectique de la restauration, et justement le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle.[51] Par conséquent, il annonce le deuxième principe de la restauration : « La restauration doit viser à rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer la moindre trace du passage de l'œuvre dans le temps. »[52] La patine correspond à cette trace du passage de l'œuvre dans le temps.

---

[50] Brandi C., op. cit., p. 8. "Il periodo intermedio fra il tempo in cui l'opera fu create e questo presente storico che continuamente si sposta in Avanti, sarà costituito da altrettanti presenti storici che son divenuti passato, ma del cui transito l'opera potrà avere conservato le tracce."

[51] Ibidem.

[52] Ibidem. "Il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo."



Figure 3. *La statue d'athlète grec Apoxyomène retrouvée dans la mer adriatique près de l'île de Lošinj, Croatie, avant et après la restauration*

Dans son *Dictionnaire toscan de l'Art du dessin* datant de la pleine époque baroque, Baldinucci définissait ainsi *la patine* : « Terme utilisé par les Peintres, qu'ils appellent aussi peau, qui est l'universelle sécurité que le temps fait apparaître sur les peintures, et parfois même les favorise. »[53] Une telle définition comporte déjà la notion de « the golden stain of time » et la valeur esthétique de la patine. Non seulement les artistes de l'époque du baroque toscan, mais aussi les artistes de la Renaissance refusent la brillance du neuf aux sculptures en bronze. Déjà Vasari, dans son *Traité de la sculpture*[54], donne les recettes des patines artificielles qui sont appliquées à son époque au bronze. Pour Brandi, le rôle de la patine amortit la présence de la matière dans l'œuvre d'art et elle la reconduit à sa fonction intermédiaire, elle l'arrête sur le seuil de l'image afin qu'elle ne la dépasse pas au détriment de la forme.[55] Par ailleurs, Brandi s'oppose

---

[53] Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*, Florence, 1681, p. 119. "Voce usata da' Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universal scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce."

[54] Vasari-Milanesi, *Trattato della Scultura*, G.C. Sansoni, Florence, 1906, vol. 1, p. 163.

[55] Brandi C., op. cit., p. 89-90.

radicalement au nettoyage intégral ou à fond des peintures par certains restaurateurs ou conservateurs, qui avancent « une indémontrable prétention d'espérer remonter à un prétendu aspect originel, dont le seul témoignage valable serait l'œuvre au moment où elle fut réalisée, c'est-à-dire sans être marquée par la traversée du temps » qui « du point de vue historique,(…) est une absurdité. »[56]

Par rapport aux pièces archéologiques, la publication de la British Museum définit « la restauration comme une étape du processus de la conservation, qui normalement consiste en trois étapes : nettoyage, stabilisation et restauration. »[57] Le nettoyage est la révélation des détails de l'objet à travers l'enlèvement de la crasse et des concrétions déposées sur la surface. Les auteurs de la publication se demandent s'il est toujours juste d'enlever la crasse de surface En fait cela dépend si la saleté est relative à l'usage de l'objet. Dans le cas de la « crasse ethnographique », les dépôts relatifs à l'usage original de l'objet, par exemple la nourriture rémanente dans les récipients ou les huiles des lampes, on peut se poser la question de savoir s'il ne vaut pas mieux les enlever.[58] Par contre il n'existe pas d'interrogation sur l'enlèvement de la « crasse muséale », la saleté accumulée sur un objet à partir du moment où il a été collectionné.[59] On peut soulever une question encore plus problématique mais sur laquelle les restaurateurs n'ont pas une solution – le nettoyage des peintures dans les églises où les bougies sont régulièrement utilisées, est-ce qu'il s'agit vraiment de restauration dans ce cas ?

Cependant que la problématique de la patine s'impose aux restaurateurs des Arts, il semblerait que dans le cinéma l'on ignore presque complètement la question. Au contraire, la restauration des films

---

[56] Ibid., p. 101. "Ne un conservatore ne un restauratore può pretendere tanto, appunto perche e una pretesa, unřindimostrabile pretesa quella di poter risalire ad un supposto aspetto originario di cui la sola testimonianza valida sarebbe lřopera allorché fu compiuta, ossia senza il trapasso nel tempo, ossia un'assurdità storica."

[57] Oddy A. (ed.), "Restoration : Is it Acceptable ?" *Occasional Paper No 99*, The British Museum, London, 1994, p. 3. "Restoration is one stage of the conservation process, which usually consists of three steps : cleaning, stabilisation and restoration."

[58] Ibidem.

[59] Ibidem.

veut inverser les effets du temps, déguiser ou enlever le dégât et la décomposition, éliminer les rayures et les agents extérieurs présents sur la pellicule. Elle travaille contre la présence de la patine, la trace du passage de l'œuvre dans le temps, et en suivant la pensée de Brandi tout près, elle prétend l'abolition de l'histoire. Dès qu'un film est fabriqué, il commence à se décomposer en raison de ses propriétés chimiques et physiques, pendant et après sa finalisation, il est exposé à l'ajout des agents extérieurs, tels que la poussière, les huiles et les produits chimiques et il court le risque d'être rayé, écorché, blessé dans le processus de visionnage. Il est sujet aussi aux conditions environnementales variables, au taux d'humidité et à la température et sa base est déformée par la chaleur de la lumière du projecteur. Il est impossible d'éviter le passage dans le projecteur ou la manipulation par les techniciens, passage qui consume sa matière petit à petit et met en danger « sa vie ». Tout comme les arts « éphémères » le film-objet est destiné à disparaître.

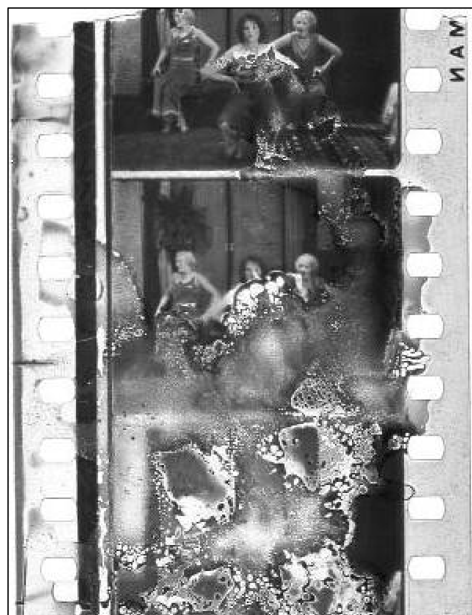


Figure 4. *L'effet « florissant de nitrate » sur l'image*

L'usage du film, sa diffusion dans les salles et sa projection, impliquent immanquablement l'ajout de « crasse », les éraflures ou

rayures sur la base et l'émulsion du support filmique. Il est marqué par la traversée du temps et en conserve les traces vivantes quand il nous rejoint dans le présent, la condition dans laquelle il se trouve aux archives. Si une pellicule ne montre pas certains effets du temps, des traces telles que les rayures sur le support, on pourrait arriver à la conclusion que cette pellicule n'a pas « vécu ». Ça veut dire qu'elle n'était pas en diffusion et n'a probablement jamais été visionnée. Cette pellicule est ce que les restaurateurs ou conservateurs définissent comme la matrice - copie de préservation ou d'archives (en anglais « preservation negative »). Cependant la décomposition progressive de la matière de la pellicule ne peut pas être évitée. Les images ne sont pas aussi permanentes qu'on l'espérait et toute tentative de les rendre éternelles comme une sorte de momification est vouée à l'échec. Il semble que la patine soit une partie intégrale de l'œuvre filmique, et la restauration ne devrait pas le nier.

Dans le film, les informations manquantes ou bien qui se sont ajoutées à l'image sont les éraflures et les rayures verticales ou des petites taches qui sont visibles telles que des lignes ou taches noires ou blanches sur les copies. Si l'on possède seulement un négatif tiré d'une copie positive en mauvais état, il est difficile d'éliminer les rayures présentes dans celle-ci. Dans les autres cas, le processus de la préservation, ou bien la duplication de l'élément d'origine, peut impliquer un tirage de porte humide qui à travers la diffraction de la lumière passant par la pellicule ne permet pas l'effacement des rayures (présentes sur la base de support) sur la nouvelle copie. Dans la nouvelle copie donc, l'on ne trouve pas les mêmes rayures que dans l'artefact. En ce qui concerne les rayures dans la partie de l'émulsion, les informations visuelles de l'image ne peuvent pas être récupérées par le procédé photochimique mais à travers une reconstruction numérique. L'usage d'un scanner qui identifie d'abord les parties manquantes de l'image, prend l'information visuelle manquante sur le photogramme intégral précédent et la copie sur le photogramme rayé. Dans le dernier cas, c'est une machine qui remplace l'information

visuelle avec d'information virtuelle, et cela pose des questions philosophiques. Théoriquement et aussi pratiquement, il est possible d'éliminer tous les effets de temps, donc les rayures et les éraflures, présents dans la pellicule lorsque l'on utilise une reconstruction numérique, en prévoyant l'existence de photogrammes intégraux.

En fait, certaines restaurations de films sont de vraies retouches de l'image, et elles se rapprochent plutôt de la chirurgie plastique, créent quelque chose qui n'existait pas auparavant afin d'atteindre une perfection esthétique déterminée par le gout de l'époque. Cette approche s'oppose au respect de la patine et équivaut au nettoyage intégral mentionné par Brandi, qui prétend « espérer remonter à un prétendu aspect originel » de l'œuvre sans que celle-ci ait été « marquée par la traversée du temps ». Le historien et conservateur de musée autrichien, Alexandre Horwath[60], rappelle des restaurations comme *Boudu sauvé des eaux* (Jean Renoir, 1932) ou *Quai des Brumes* (Marcel Carné, 1938) qui donnent l'illusion que le film est intégral et contemporain en apparence : « Le but est de créer une apparence de film qui soit comparable aux méthodes de la production cinématographique numérique, de cette façon un film de Marcel Carné ou de Renoir semble avoir été fait hier. Ici l'on est loin de l'idéologie. C'est éradiquer complètement le fait de la différence historique. »[61] Le concept de la différence historique de laquelle parle Horwath est proche de la notion de patine qui s'applique aux œuvres d'art, convoqué par Brandi et autres historiens d'art. Ce ne sont pas de véritables « restaurations » parce qu'elles effectuent des distorsions de l'histoire et peuvent être vues comme des « faux » artistiques et historiques, selon la définition de « faux » donnée par

---

[60] Alexandre Horwath était le directeur de *Viennale* de 1992 au 1997, et puis le directeur de musée autrichien du film à Vienne, *Österreichisches Filmmuseum*, de 2012 au 2017.

[61] Entretien avec Alexandre Horwath, réalisée le 20 juillet 2011, téléconférence via Skype. "I am thinking of films like *Boudu sauvé des eaux* or for example *Quai de Brumes* ; a restoration which doesn't make any steps or processes that have been taken obvious but transforms the object into a seemingly whole and current movie. The aim seems to be to create an appearance of the film which makes it comparable to current digital movie making methods, so a Marcel Carne or a Renoir film appears as it had been made yesterday. We are now far away into ideology here. It's like completely eradicating the fact of difference."

Brandi : « l'introduction de cet objet dans le commerce ou la diffusion sous prétexte de l'œuvre authentique, d'époque, d'auteur, de matériel différents de l'objet lui-même. » Les termes importants ici sont « sous prétexte de l'œuvre authentique », si on les appelle restaurations, elles sont « fausses », mais il serait plus honnête de les nommer « réinterprétations » ou bien « recréations ». Dans le même façon, Cherchi Usai témoigne sur l'état actuel des restaurations : « De la façon dont nous agissons, mon impression c'est que, que ce soit inconsciemment ou non, nous sommes en train de tuer l'histoire, nous nions que les images en mouvement ont une histoire, une illusion de l'éternité, l'intemporalité. »[62] Et cet auteur nous rappelle aussi que : « La jeunesse éternelle est un cauchemar terrible pour les êtres humains et aussi pour les artefacts. »[63]

Même si l'on est capable de restaurer *Metropolis* ou un autre « vieux » film, en éliminant toutes les fautes de la technologie de l'époque, ainsi que les traces du temps et changent les aspects esthétiques afin d'avoir une image parfaite, nette, contemporaine, est-ce qu'il convient de le faire ? Que-ce que cela apporte de le faire ? Si l'on respecte la volonté de l'auteur, comment peut-on être sûr que c'est ce que l'auteur désirait ? Est-ce que les spectateurs d'aujourd'hui veulent vraiment penser que cette œuvre date d'hier ? Une œuvre est aussi réactualisée dans notre présent à travers d'autres moyens, en soignant la présentation du matériel, dans l'éducation du public, dans l'explication. C'est une illusion que celle qui consiste à penser que l'on peut retourner dans le passé, retrouver l'original perdu, et de plus c'est une pratique coûteuse et transitoire.

En ce qui concerne les institutions, la FIAF indique dans le Charter of Film Restoration qu'« il est nécessaire de s'assurer que toutes les interventions techniques faites au cours de la restauration visent à produire de nouveaux éléments qui sont le plus que possible conformes

---

[62] Entretien avec Paolo Cherchi Usai, réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype. "My impression is the way we are going, we are maybe unconsciously or not, trying to kill history, trying to deny that moving images have a history, this kind of illusion of timelessness."

[63] Entretien avec Paolo Cherchi Usai, réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype. "The eternal youth is an awful nightmare for human beings but also for human artifacts."

aux qualités photographiques et sonores de l'original, jusqu'à respecter ses fautes éventuelles. »[64] La clause consistant à « respecter ces fautes éventuelles » semble refléter la pensée de Brandi dans la façon dont elle appréhende la double instance historique, reconnaissant que le film et sur le champ ses manifestations physiques - les copies, sont faites à une certaine époque avec des connaissances techniques spécifiques suivant des modèles de production propres. Mais le problème de l'original reste, parce que cette définition est mal définie et exige des clarifications. Comme nous l'avons déjà constaté plus haut, cela peut vouloir dire que l'élément conservé au sein des archives peut aussi se référer à une version de film. Dans les définitions, restaurer une version d'un film comporte parfois une collation des éléments différents, et peut-être de différentes générations et époques. Dans ce cas, quelles qualités photographiques et sonores et « fautes éventuelles » faut-il respecter ? Celles de la version « originale », que l'on ne connaît pas vraiment ? Ou bien de chaque élément que l'on utilise pour reconstituer cette version ?

La juste réponse réside dans la contemporanéité entre les deux historicités que représente la dialectique de la restauration en vue de la reconnaissance de l'œuvre. Une considération historique est importante parce que la restauration ne doit pas être faite selon un goût ou une époque, et l'œuvre est pourtant un « monument historique ». Avant de supprimer ou garder un ajout sur une œuvre, il faudrait considérer que celle-ci est un témoignage sur la société et donc sur l'histoire, il s'ensuit que sa conservation est toujours acceptée alors que sa suppression doit être justifiée. « Nous devons toutefois reconnaître que, du point de vue historique, l'on falsifie l'histoire en privant en quelque sorte les témoignages historiques de leur ancienneté et en contraignant la matière à retrouver une fraîcheur, une taille nette, une évidence telle que celles-ci

[64] « Charter of Film Restoration » dans le FIAF Technical Commission Preservation Best Practice, *Journal of Film Preservation*, novembre 2010, p. 38. "It is necessary to insure that all technical interventions made during the restoration tend towards producing new materials that conform as closely as possible to the photographic and sound qualities of the original, even to the extent of respecting its possible faults."

vont jusqu'à contredire l'ancienneté dont elles témoignent. »[65] On pourrait dire que l'auteur aurait fait différemment s'il avait eu les mêmes moyens techniques qu'aujourd'hui, que l'image du film muet aurait été plus stable ou que certaines scènes du film auraient été colorées, que s'il pouvait tirer des copies plus éclairées avec des détails plus nets, et donc procéder à des « restaurations imaginaires ». On commence par enlever quelques rayures et déguiser la détérioration et on finit par créer une nouvelle œuvre cinématographique. « Chaque restauration est pourtant une interprétation ; chaque intervention implique une partie de la subjectivité. »[66] Quel est le but de cette pratique et où est la limite de ses possibilités ? Pour témoigner de l'authenticité de l'œuvre il faudrait, au contraire, respecter ses « fautes » et ses atouts. La manipulation des objets peut créer de nouvelles œuvres, la fonction des monuments historiques est transformée, d'un côté cela permet de préserver et d'un autre côté cela détruit la structure interne de l'œuvre. Il s'agit plutôt d'une réutilisation de films qui peut le maintenir en vie. « Chaque interprétation est légitime, afin que l'on ne cherche pas à le faire passer pour ce qu'il n'est pas. »[67] La restauration est autre chose.

> « Du point de vue historique, la conservation de la patine, cet obscurcissement particulier que la matière neuve reçoit au cours de temps et qui témoigne de ce temps, est non seulement admissible mais formellement requise. »[68]

[65] Brandi C., op. cit., p. 35. "Tuttavia dal punto di vista storico noi dobbiamo riconoscere che è un modo di falsificare la storia, se le testimonianze storiche vengono private per cosi dire della loro antichità, se cioè si costringe la materia a riacquistare una freschezza, un taglio netto, una evidenza tale, da contraddire all'antichità che testimonia."

[66] Bergeon S., « Il restauro dei film » dans Venturini S., op. cit., p. 115. "Ogni restauro è pertanto unřinterpretazione ; ogni intervento implica una parte di soggettività."

[67] Bergeon S., « Il restauro dei film » dans Venturini S., op. cit., p. 116. "Ogni interpretazione è legittima, purché non cerchi di farsi passare per quello che non è."

[68] Brandi C., op. cit., p. 36. "Dal punto di vista storico quindi, la conservazione della patina, come di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non solo è ammissibile ma tassativamente richiesta."

CHAPITRE 4.
Quelques considérations ultérieures

Le film grain versus le film pixel

« Toto, I've feeling we're not in Kansas anymore. »[1]

Depuis des années les nouvelles technologies du numérique sont utilisées dans la restauration de la bande sonore des films. Un travail de nettoyage et de reconstruction de son est souvent réalisé et bien accepté comme légitime. Plus généralement la définition du cinéma s'occupe des images en mouvement, ignorant l'une de ses composantes fondamentales : le son. Et alors il semble que la question du recours à la restauration qualifiée de « numérique » ne donne pas tellement lieu à des débats aussi bien pour ce qui est de la restauration sonore que quand il s'agit de restauration proprement dite des images. Si la restauration « traditionnelle » (mécanique et photochimique) travaille sur la pellicule elle-même, par exemple le tirage à l'immersion réduit les rayures sur la base de la pellicule, la restauration « numérique » travaille plutôt à l'intérieur des images. Le dispositif de balayage ou le logiciel de restauration identifie les rayures dans le photogramme ruiné et copie l'information visuelle manquante d'un photogramme successif ou précédent. On peut argumenter que dans la restauration numérique un corps virtuel étranger est toujours ajouté aux images. Mais le véritable danger de la restauration numérique, ce sont ses limites technologiques ;

[1] Dorothy dans le film de Victor Fleming *Le Magicien d'Oz/The Wizard of Oz*,1939, Etats-Unis.

parfois la machine confond les éléments propres aux images (la pluie ou les oiseaux distants) avec des rayures et procède à leur effacement. L'ordinateur n'est pas encore capable et peut ne jamais l'être de procéder à un choix basique sur ses connaissances historiques et esthétiques du cinéma, même si nous commençons à voir de plus en plus l'utilisation de l'intelligence artificielle (AI) appliques aux diverses domaines pour certains travails.

La question du numérique ne se pose pas seulement au cours du travail de la restauration des images avec des logiciels spécifiques, il s'étend aussi à la projection du film. Aujourd'hui il est tout à fait normale que le film restauré soit projeté en numérique, et non sur la pellicule. Sur l'écran nous voyons le pixel et non plus le grain de la pellicule. La tonalité de la lumière, le son de la pellicule relayé par le projecteur, les petites imperfections imprimées sur la pellicule et parfois des interruptions, caractéristiques qui constituent la magie du cinéma, auront toutes disparu. Le support numérique ou analogue change profondément la matière et la relation à ce support. Si le numérique constitue une nouvelle manière de tourner les films, alors il représente aussi une nouvelle manière de regarder les films. La vision collective et la salle de cinéma sont déjà mises à l'ère du numérique depuis des années. Les films sont déjà téléchargeables sur l'ordinateur de chaque spectateur ou disponibles en streaming sur internet autour du monde, bien que il y a quelques années nous avons visionné le film sur le DVD dans notre « home-cinéma ». La remédiation des films sur d'autres supports (vidéo, DVD, disque BluRay) a commencé depuis longtemps. Mais peut-on proprement parler de cinéma ? Avec la migration d'un dispositif vers l'autre, des informations visuelles peuvent être perdues, c'était souvent le cas avec le fameux format d'image « aspect-ratio » (Standard 1,37, Cinémascope, Panoramiques 1,66 et 1,85) - le rapport de dimension des images enregistrées sur la pellicule. Un Cinémascope est difficilement

visible sur l'écran de la télévision standard. Quand les archives et les studios effectuent des restaurations de films, désormais il tient en compte des différents facteurs de la valorisation et la diffusion du film.

En somme, la reproduction numérique se base sur une technologie qui est bien différente de la reproduction photographique ou analogue. La reproduction photographique implique la transcription de la réalité à la représentation, et par conséquent de la représentation à la copie. Au contraire, la reproduction numérique est un processus consistant à transcoder la réalité dans un code, et qui conduit donc à la représentation.

Depuis ses origines, le cinéma a essentiellement conservé son mécanisme d'enregistrement des images et de leur successive projection. Le Cinématographe des frères Lumière était déjà un dispositif qui remplissait l'ensemble des trois fonctions mécaniques et optiques nécessaires pour la fonction médiatique du cinéma, et qui avait : « […] pour caractère essentiel d'agir par intermittences sur un ruban régulièrement perforé, de manière à lui imprimer des déplacements successifs séparés par des temps de repos, pendant lesquels s'opère l'impression des épreuves. »[2] Cet appareil réversible sert à la fois à la prise de vues, à la projection et même au tirage. Le mécanisme se déroule ainsi : l'obturateur est fermé pendant que la pellicule descend par les griffes qui pénètrent dans les perforations et puis le film est immobile quand l'obturateur est ouvert, ce qui laisse passer la lumière.[3]

Au réseau aléatoire de grains d'argent irréguliers et simultanément exposés du film argentique, l'image numérique oppose le réseau régulier de capteurs composés de plusieurs micro cuvettes d'une taille variant de 7 à 5 µ. Les capteurs assurent la conversion des signaux lumineux en signaux électriques analogiques puis leur numérisation selon le

[2] A. et L. Lumière, Brevet no 242 032, 13 février 1895, dans Mannoni L., *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Éditions Nathan, Paris, 1995.
[3] Pinel V., *Techniques du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, p. 13.

processus habituel : ils sont coupés en tranches (échantillons), quantifiés puis codés en langage binaire, c'est-à-dire traduits en une succession de 0 et de 1.[4] L'avantage de l'image numérique est qu'elle peut être copiée, ce qui évite la perte de qualité (n'est pas compressée) alors que son inconvénient est qu'elle exige un volume considérable d'information, par conséquent l'on a recours à des compressions qui peuvent entraîner des pertes de qualité en termes d'image. En ce qui concerne la duplication du matériel numérique, il est qualifié de migration.

Dans le cas de l'image argentique, l'objectif forme une image sur le film vierge, les grains d'argent effleurés par la lumière subissent une transformation (image latente) qui se manifeste au développement ; le révélateur convertit les cristaux d'halogénure d'argent exposés en un corps noir et opaque, l'argent métallique. La permanence de l'image ainsi révélée est assurée par son immersion dans un bain fixateur, à la fin de ce processus, l'on obtient un négatif. Pour obtenir une image positive, l'on procède à un tirage où un film vierge positif est placé en contact avec le négatif et exposé à travers lui à une lumière uniforme. En conclusion, il s'agit d'un processus photochimique dont les éléments et les composants sont organiques et irréguliers avec une matérialité et une matière réelle, concrète. Les taches irrégulières et organiques de l'artefact du film photographique analogue, sont transposées aux pixels réguliers, rectangulaires et calculées dans le processus de duplication avec le scanner ou le télécinéma.

Des théoriciens affirment que la translation de la lumière dans le data (de latin *datum* signifiant « quelque chose de donné ») discret signe une rupture entre l'image et le référent physique, parce que l'image numérique ne possède pas le caractère indexical de l'image photographique. Cet argument est défendu par Jonathan Crary qui déclare que « La formalisation et la diffusion des images générés par le

[4] Ibid., p. 52.

numérique proclame l'implantation omniprésente des 'espaces' visuels fabriqués, radicalement différents des capacités mimétiques du film, de la photographie et de la télévision, »[5] et puis aussi Lev Manovich que exprime que « Cinéma est un art d'index ; c'est une tentation de faire de l'art à partir d'une empreinte.[…] Comme le cinéma entre dans l'ère numérique, ses techniques sont renouvelées dans le processus de la production des films. Par conséquent, le cinéma ne se distingue pas clairement de l'animation. Il n'est plus une technologie media indexicale mais, plutôt, un sous-genre de la peinture. »[6] Manovich maintient que le cinéma est un sous-genre de la peinture précisément parce que il s'agit d'un art indexical et organique, dont c'est la lumière qui donne la vie à chaque image. Par ailleurs, il est possible de manipuler chaque copie d'un film, en produisant chaque fois une nouvelle version, un nouveau original, en d'autres termes, d'intervenir sur la matérialité de la pellicule filmique.

Quel est le lieu « physique » de l'image matière dans un film numérique ou photographique ? Dans le cas du film photographique, les images se trouvent sur une pellicule, de format et de dimensions physiques réels, concrets. L'artefact-film photographique est un objet facilement identifiable, l'on a déjà constaté que parfois il est identifié comme « l'original ». Au contraire, dans le cas du film numérique, il s'agit d'un artefact « virtuel ». Donc, un matériel intermédiaire digital existe certes, mais n'est pas lié au « porteur », qu'il s'agisse d'un disque dur ou

---

[5] Crary Jonathan, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, p. 1. "The formalization and diffusion of computer generated imagery heralds the ubiquitous implantation of fabricated visual 'spaces' radically different from the mimetic capacities of film, photography and television."

[6] Manovich Lev, « Old Media as New media : Cinema », dans Harries Dan (ed.), *The New Media Book*, British Film Institute, London, 2002, p. 295. "Cinema is the art of the index ; it is an attempt to make art our of a footprint.[…] As Cinema enters the digital age, these techniques are again becoming commonplace in the filmmaking process. Consequently, cinema can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer an indexical media technology but, rather, a subgenre of painting."

d'une cassette digitale. Il n'occupe pas un lieu physique précis et concret, de plus le contenu numérique doit être en constante migration afin d'être préservé. On pourrait dire qu'il s'agit d'un contenu virtuel migratoire. Il s'agit d'une approche contemporaine vis-à-vis de la préservation du contenu, dans le transfert numérique seul le contenu est conservé, non l'authenticité ou l'originalité du film. Dans le sillage de l'approche contemporaine, Giovanna Fossati note : « Strictement parlant, seule la copie photochimique peut garantir la préservation de « l'originalité » du film (malgré la perte de la qualité de l'image), cependant, si une approche moins stricte est adoptée par rapport à l'indexicalité, une copie numérique d'un film né film préserve le film « originalité » (sans la perte de la qualité de l'image). »[7] Cette approche conduit à une nette division du concept de *techne*, la façon d'utiliser les matériels et le savoir-faire d'un art sont dissolues dans la logique de victoire du contenu. Désormais, c'est le contenu qui compte pour les producteurs des films depuis des années.

En ce qui concerne les lieux des artefacts (film), les musées et les archives de film, la mutation récente vers un futur toujours plus numérique, a mis en crise leurs rôles fondamentaux. Horwath témoigne la mutation dans la politique d'archives et musées de film vis-à-vis de l'objet-film, qui est marqué par le développement d'une rhétorique numérique : « Trois termes […]sont massivement entrés dans notre langage : contenu, accès, et utilisateur. »[8] Dans cette optique, le contenu (les collections de film) désire un free flow – mouvement libéral – et implique une tentation de se débarrasser des objets matériels et des

[7] Fossati G., *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009, p. 122. "Strictly speaking, only a photochemical copy can guarantee the preservation of the film's « originality » (though there is a loss in image quality), whereas, if a less strict approach to indexicality is adopted, a digital copy of a film-born film preserves the film « originality » (without the loss of image quality)."

[8] Horwath A., « The Market vs. The Museum », dans le *Journal of Film Preservation*, n° 70, novembre 2005, p. 6. "Three terms[…] have massively entered our language ; content, access and user."

relations matériels dont il dérive.[9] L'idée de musée ou d'archive des films en tant que lieu critique, confrontation entre les artefacts et les pratiques sociales, est en proie à l'idéologie du marché, où le film deviendrait simplement une banque d'images numériques.

> « Le numérique représente une nouvelle esthétique, une nouvelle manière de tourner les films. Est-ce que les films tournés en pellicule de celluloïd peuvent être montrés en projection numérique ? »[10]

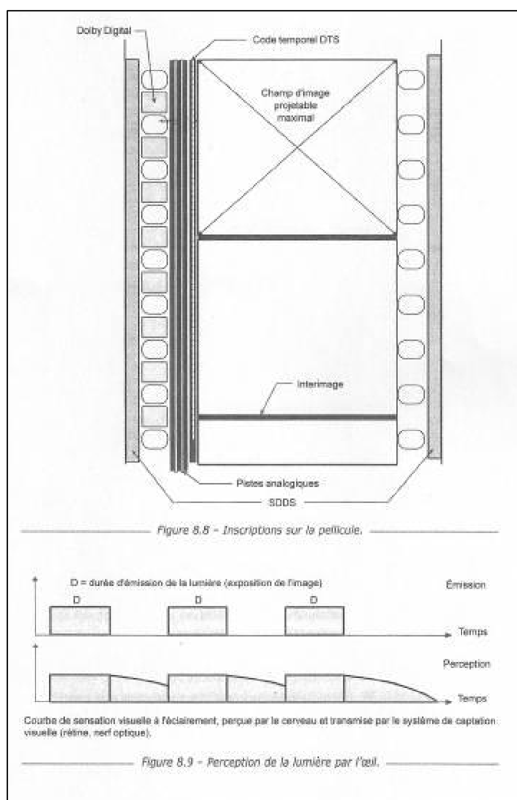
En partant de cette question, je propose d'examiner maintenant les différences entre la projection numérique et argentique. Le principe de la projection cinématographique utilise la caractéristique de rémanence de l'œil humain. Lorsque l'œil est éclairé par la lumière et que l'on stoppe l'émission de lumière, la transmission de l'information visuelle vers le cerveau ne décroît pas de façon instantanée, mais suivant une certaine pente. Il suffit donc de projeter une nouvelle image suffisamment tôt pour que l'œil et le cerveau aient une sensation de continuité dans l'éclairement. C'est la logique de l'image intermittente. Pour que l'image soit perçue comme nette et stable, un mécanisme d'entraînement appelé « croix de Malte » est utilisé, il comprend une phase de déplacement et une phase immobile quand l'image s'arrête devant la fenêtre de projection. Un autre mécanisme en parfaite synchronisation avec le système d'entraînement intermittent, est l'obturateur, qui sert à masquer le faisceau lumineux pendant que le film se déplace dans le couloir de projecteur. Pour permettre un bon fonctionnement de la persistance rétinienne et ne pas percevoir une série de flashes, l'on double le nombre de pales ou la vitesse de rotation de l'obturateur, afin que chaque phase dure 1/96e de seconde.[11]

---

[9] Ibid., p. 6 - 9.

[10] Manifeste de l'anniversaire des 70 ans de la FIAF « Ne jetez pas vos films », *Journal of Film Preservation*, n° 77/78, octobre 2008, p. 7-8.

[11] Besse A., *Salles de projection, salles de cinéma*, Dunod, Paris, 2007, p. 191.



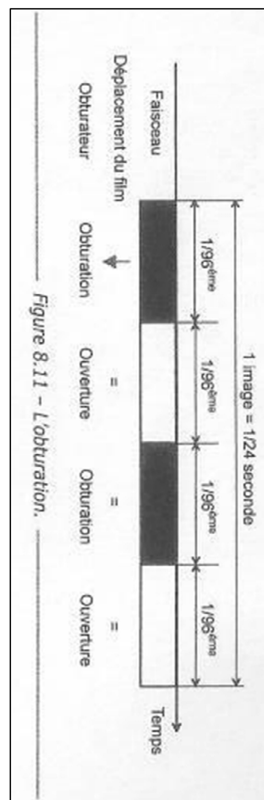


Figure 5. *Le fonctionnement de la projection analogue, illustrations tirées de BESSE Alain, Salles de projection, salles de cinéma, Dunod, Paris, 2007*

La projection de cinéma numérique n'utilise pas le même système, du fait de l'absence de la pellicule et de son défilement de 24 photogrammes (images fixes) par seconde, l'image n'est pas suivie de façon intermittente des intervalles réguliers de lumière et d'obscurité. Les procédés de projection en cinéma numérique utilisent l'affichage sur la matrice, à une cadence largement supérieure aux 48 Hz du cinéma argentique. Cette caractéristique transforme la perception de la succession des 24 Im/s, et réduit proportionnellement la perception du scintillement en raison de la cadence de la projection. De ce fait, il n'y a pas d'obturation du faisceau lumineux, et par conséquent, l'intensité lumineuse perçue est constante. Le défilement d'un film numérique est donc marqué par la

continuité des images en mouvement, comme en sillage permanent. La perception du spectateur est différée dans les deux cas.

Nicola Mazzanti maintient que les technologies numériques peuvent aider à créer des conditions appropriées pour donner un meilleur accès aux collections de films et que « c'est la responsabilité des archives du film de décider quand, et dans quelles conditions, la projection numérique peut être proposée comme 'simulation acceptable' d'une projection de cinéma. »[12] La projection numérique des films tournés en pellicule est une « simulation », reste à décider si elle est acceptable ou non. Dans le cas des formats amateurs, le 9,5mm ou bien encore le 8mm, une telle problématique se pose mais semble résolue en raison de l'absence de matériels (pellicule vierge en 9,5mm ou 8 mm) d'une part, et d'autre part pour des raisons de conservation. L'association Home Movies de Bologne, en fait, a décidé de numériser les films de famille dans sa collection, tournés dans des formats différents, de 8mm, Super8, 9,5 et aussi 16mm, dans une fin de préservation. Les artefacts films sont conservés dans leur archives sous des conditions d'ambiance optimales avant et après la numérisation de leur contenus. Leur diffusion et projection sont désormais réalisées à travers les « simulations » (support DVD ou maintenant la version numérique).

Est-ce acceptable dans ce cas ? Si la majorité des restaurateurs s'opposent à l'idée qu'un film (classique) soit édité seulement sous une forme numérique, le problème ne semble pas se poser pour les films de famille ou d'amateur. En fait, Meyer affirme que « c'est une erreur de remplacer le film analogue par son duplicata numérique, simplement pour des raisons pragmatiques ou économiques, ou la dominance de la technologie numérique. »[13] En attendant les développements futurs et un

---

[12] Mazzanti N., « Response to Alexander Horwath », dans le *Journal of Film Preservation*, n° 70, novembre 2005, p. 11.

[13] Meyer M.P, « Traditional Film Projection in a Digital Age », dans le *Journal of Film Preservation*, n°70, November 2005, p. 18. "[…] it is a mistake to replace analog film with its digital duplicate, simply for pragmatic or economical reasons, or the dominance of digital technology."

temps meilleur, les films de famille sont en suspens dans les voûtes froides des archives. Le contenu est facilement dupliqué mais les qualités esthétiques spécifiques du film sont difficiles à copier, la notion même de la préservation des films à travers la duplication est très problématique. Cherchi Usai explique que « la tendance aujourd'hui est de s'orienter vers un terme industriel très laid qui est celui de « la délivrance de contenu » et aujourd'hui l'on pratique « la restauration de contenu ou plutôt une restauration prétendue du contenu avec une indifférence plus ou moins embarrassante envers le medium. »[14] Dans cette optique de marché, la façon dont l'on montre le film n'a aucune importance. Les différences fondamentales qui sont irremplaçables par nature sont ignorées : « par l'imitation clownesque de flicker d'une projection, le numérique ne réussit pas à imiter le cinéma. Il ne suffit pas de simuler le flicker d'une projection », il s'agit de « la projection consécutive des images fixes analogues sur un écran, séparées par l'obscurité. L'image numérique est faite d'autre chose. C'est une autre chose. »[15]

Le rôle du restaurateur : archéologue, artiste ou entrepreneur ?

> « Le film a une personnalité, et cette personnalité est autodestructive. Le travail de l'archiviste est d'anticiper ce que le film peut faire - et de l'empêcher. » - Orson Welles[16]

C'est ainsi que le metteur en scène Orson Welles définissait le rôle du conservateur par rapport au film, un rôle messianique et prévoyant

[14] Entretien avec Paolo Cherchi Usai, réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype. "The tendency today is definitely toward that very ugly corporate term called 'content delivery'. In practical terms what is happening today is the restoration of the content or rather pretended restoration of the content with the more or less acute indifference to the medium."

[15] Ibidem. "by clownishly imitating the flickering of a projection, digital is not succeeding in imitating cinema. It is not enough to emulate the flickering of a projection. Because I've been talking about the consecutive projection of still analogue images on a screen separated by darkness. The digital image is made of something else. It is something else. »

[16] Orson Welles cité dans McGreevey T. et Yeck J.L., *Our Movie Heritage*, Rutgers University Press, 1997, p. 115. "Film has a personality, and that personality is self-destructive. The job of the archivist is to anticipate what the film may do and prevent it."

dirigé vers le futur. Le conservateur qui doit manipuler l'objet – réparer le dégât causé par les humains ou le temps – doit être capable d'analyser l'histoire complète de l'objet et de distinguer sa fonction et son apparence originelle à partir de modifications ultérieures. Le conservateur doit étudier non seulement les textes pertinents mais aussi interpréter l'objet lui-même pour reconnaître les traces de son histoire. Depuis les premières restaurations des films, le rôle du conservateur ou bien du restaurateur, revêt un aspect ambigu à plusieurs niveaux (scientifique, juridique, institutionnel) et « mythique » dans son identité individuelle.[17]

Il est possible d'identifier différents « types » de restaurateurs. Il y a le restaurateur-archéologue, qui travaille comme un archéologue sur les matériaux, récolte tous les matériels subsistants, reconstruit l'histoire d'une copie et le processus productif d'un film. Il préfère la reconstruction documentaire du film, mettant en évidence les lacunes (utilisant les documents non-filmiques comme les photographies) et sacrifiant le côté esthétique, de jouissance par les spectateurs. L'artiste-restaurateur utilise les matériaux anciens comme la source pour la reconstruction d'une nouvelle version, cachent les lacunes et les fragments qui peuvent détruire le plaisir esthétique des spectateurs. Le troisième type est le restaurateur-entrepreneur dont le but est commercial et qui ne considère pas vraiment les principes de la conservation ou « l'éthique » de la restauration, et dont les décisions sont guidées par les règles du marché. Sa « restauration » peut prendre la forme d'une simple réédition sur le support numérique. Ces distinctions sont hypothétiques, ne tranchent pas les types de façon absolue, il y a des contaminations entre ces types – toute restauration est centrée sur ces finalités.

Le restaurateur de film, David Shepard propose une vision de l'équipe de la restauration comme un medium qui interprète le film, aussi en termes performatifs, afin de trouver un accord avec le présent médiatique.[18] Essentiellement, celui qui possède le copyright d'un film,

---

[17] Venturini S., *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto Editore, Prato, 2006, p. 20.
[18] Ibidem., p. 21.

peut en disposer comme il le veut. Les grands studios peuvent qualifier leur intervention sur un film de « restauration », ce même si les principes partagés par la communauté des archivistes, des historiens et des chercheurs ne sont pas du tout respectés. Souvent, quand ces « restaurations » sortent en DVD ou supports numériques, elles sont étiquetées « nouvelle version complète » ou encore « nouvelle restauration numérique », ce qui suscite immédiatement l'intérêt chez les spectateurs-collectionneurs, et quelquefois chez les critiques issus de la communauté scientifique. D'une part, la transparence du travail mené n'existe pas et certaines informations sont occultées dans une fin de commercialité, d'autre part une certaine transparence dans le travail et les décisions prises lors du processus est exigée sous la forme d'une documentation. Sur ce point, en réalité la différence entre la restauration dans des fins purement lucratives et la restauration soi-disant préservative est mince, si nous considérons qu' : « il existe un fossé énorme entre la théorie de la restauration comme nous la connaissons aujourd'hui et ce qui se passe effectivement dans les archives. »[19] Ainsi, Cherchi Usai déclare : « Je ne trouve pas un degré signifiant de transparence dans la façon dont les restaurations sont présentées aujourd'hui. En d'autres termes, au fond vous pouvez dire aux gens ce que vous voulez, parce que le mieux pour eux est de vous croire. »[20]

Pinel confirme que le dilemme du restaurateur se divise en deux tendances : la fidélité à la lettre ou la fidélité à l'esprit. Le restaurateur-archéologue sera fidèle à la lettre et le restaurateur-artiste sera fidèle à l'esprit de l'œuvre. « Le restaurateur-archéologue traite le film comme un vase brisé de grande valeur dont l'on recolle soigneusement tous les morceaux perdus. […] On obtient ainsi une reconstitution fidèle à la lettre

---

[19] Entretien avec Paolo Cherchi Usai, réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype. "There is a wide gap between film restoration theory as we know it today and what actually happens in the archives."

[20] Ibidem. "I do not find any significant degree in transparency the restorations are being presented today. In other words, you can basically tell people whatever you like, because they better believe you."

mais d'une présentation ingrate. »[21] Au contraire, le restaurateur-artiste trouve des solutions pour gommer les fragments et les lacunes dans le but d'obtenir une présentation plus lisible. « Des restaurateurs comme Brownlow ou Patalas préfèrent sacrifier quelques détails du film dans l'intérêt de sa lisibilité ou de son équilibre d'ensemble. »[22]

Par contre, si une restauration est essentiellement une interprétation, n'est-il pas vrai que tous les restaurateurs jouent un rôle d'artiste, ou bien de nouvel auteur ? A partir de la phase de réparation jusqu'à la reproduction d'une nouvelle copie restaurée, le restaurateur fait face à des dilemmes et il prend des décisions tout au long de ce travail : la décision d'utiliser ce matériel plutôt qu'un autre, en nettoyant la pellicule, le choix d'enlever un certain nombre de rayures, et en reconstituant les parties de l'image manquantes avec le logiciel, ce jusqu'à qu'à un certain point. Si toute restauration cinématographique résulte essentiellement d'une œuvre nouvelle, d'une réécriture du film-texte, s'ajoutant au palimpseste de l'œuvre-film, comment peut-on nier que le rôle de restaurateur est bien plus important que le « guide » invisible ? Il est créateur d'un nouveau sens, et d'une réinterprétation de l'œuvre hic et nunc qui a acquis une nouvelle vie en entrant le monde. Sa position vis-à-vis de l'artefact et son influence ne peuvent pas être sapées. Horwath distingue entre deux types de conservateurs, le premier type qui est très répandu, serait content de préserver la pellicule du film, de tirer une nouvelle copie de l'artefact et de le remettre dans l'archive ; le second type, qui constitue un petit groupe, en plus des interventions listées ci-dessous veut créer les conditions en termes d'architecture, d'économie et de public propices à présenter une œuvre la moins corrompue possible.[23] Pour Stoiber, la méthodologie utilisée par les conservateurs peut certes être différente, mais en fin de compte, le résultat final est le même.[24]

---

[21] Pinel V. op. cit., p. 141.

[22] Ibidem.

[23] Entretien avec Alexandre Horwath, réalisée le 20 juillet 2011, téléconférence via Skype.

[24] Entretien avec Jeffrey L. Stoiber, réalisé le 9 aout 2011 via e-mail.

On pourrait mentionner les nombreuses « restaurations » de film *Metropolis*, chacun a donné un résultat final différent, parce que soit la restauration était réalisée dans une finalité différente, soit elle était dirigée par les typologies de restaurateurs différents (voir le Case Study : *Metropolis* dans les Annexes). Cependant il est vrai que ces différences sont caractérisées par la disponibilité du matériel au départ, sa qualité, les limites techniques de la restauration de l'époque et des ressources économiques, peut-être aussi par le goût du temps. D'autre part, c'est la personnalité du restaurateur, sa typologie, qui interprète l'œuvre, sélectionne les matériels, décide des méthodologies à utiliser dans l'intention d'une certaine finalité pour l'œuvre. Le film a une personnalité autodestructrice comme le articulait Orson Welles, mais c'est aussi la personnalité du restaurateur qui peut se substituer parfois à celle du film, en exerçant dans le même temps un pouvoir destructeur et créateur.

Cette position « dangereuse » du restaurateur-artiste semble vouloir s'insérer au moment de la création en remplaçant l'auteur, comme par le passé quand les restaurateurs de peintures étaient artistes et qu'il était normal d'imposer leur vision esthétique sur l'œuvre d'un autre artiste. Il semble ici que le restaurateur répudie ce qui est considéré comme un manque de savoir matériel et technique de la part de l'auteur, donc il se sent justifié d'imposer ses concepts d'éternité sur les œuvres. On oublie que chaque période a sa propre expression (à l'époque du muet, l'interligne variable ou le mouvement des photogrammes). Étant donné la formation collective et la connaissance de l'histoire du cinéma, les matériels et les techniques du cinéma, le restaurateur devrait prendre conscience qu' : « Une profession qui est construite sur l'honnêteté et l'intégrité ne peut pas permettre de se complaire dans le mythe de l'éternité. »[25]

[25] Motherwell, « Disintegrating Works of Art » dans Price N.S., Talley Jr. M.K., et Melucco Vaccaro A., op. cit., p. 183. "The profession that is built on honesty and integrity can't afford to indulge themselves with a myth of eternity."

CHAPITRE 5.
La désintégration et la résurrection de l'image-matière

« L'univers est nerveux. Lumière philosophale. L'atmosphère est gonflée d'amour. Je regarde. » - Jean Epstein[1]

A l'époque du cinéma muet, c'est ainsi que le grande cinéaste et théoricien de film français, Jean Epstein, aurait pu décrire son expérience cinématographique en 1921. L'expérience cinématographique embrassait les composantes suivantes : l'univers représente l'écran et la salle du cinéma, la lumière philosophique qui est la projection des images sur l'écran et l'atmosphère qui est le fait des spectateurs avec les émotions qu'ils ressentent et dégagent au cours du film. Il ne faut pas non plus oublier la phrase « Je regarde », attribuant ainsi l'importance au sujet, au spectateur de l'œuvre cinématographique. Aujourd'hui, la définition du cinéma semble plus ambigüe, la salle de cinéma s'est transformée en une salle de séjour, l'espace d'une galerie sans projecteur, un lieu numérique ou encore une image sans projection présente sur le petit écran de la voiture ou le portable. Une partie importante de l'événement cinématographique est son expérience ; la projection lumineuse à travers l'appareil sur l'écran dans une salle noire a presque disparu dans certains discours sur le cinéma contemporain. Les développements technologiques, sociaux et économiques de l'industrie cinématographique nous conduisent de nouveau à poser la question suivante : « Qu'est-ce que c'est que le cinéma ? » 60 ans après l'œuvre ontologique d'André Bazin. Il s'agit d'un film tourné en numérique, d'images sont montrées à travers la projection

[1] Epstein J., *Bonjour Cinéma*, Éditions de la sirène, Paris, 1921, p. 43-44.

numérique, aujourd'hui appelées « Digital cinema » et non plus d'un défilement de la pellicule dans le projecteur ou 24 photogrammes par seconde (donc images fixes) séparés par l'obscurité qui sont projetés sur l'écran. Pouvons- nous appeler ces images numériques en mouvement « cinéma » ? Peut-être serait-il plus judicieux de les qualifier d'« art numérique », et non plus de « cinéma » car dans ce nouveau « cinéma », une composante entière de ce dispositif, la pellicule, manque.

Dans cette partie, je ne m'occuperai pas strictement de ce qu'est le cinéma, de distinguer quelles pratiques entrent ou non dans cette définition, je me propose plutôt de théoriser autour de la notion de l'image-matière cinématographique afin de faciliter la pratique et la théorie de la restauration. Pour donner une définition de l'image-matière cinématographique et identifier ces problématiques par rapport à la restauration, il faudrait considérer toutes les caractéristiques d'une définition « étendue » du cinéma, à savoir les films, le dispositif, le sujet et les institutions. Envisageons à présent la notion de « cinéma » en tant que « procédé permettant d'enregistrer photographiquement et de projeter des vues animées et en tant qu'art de composer et réaliser des films »[2] découlant du terme « cinématographe », appareil inventé par les frères Lumière, du grec *kinema*, *kinematos* signifiant mouvement et graphe, écriture avec la lumière. Le cinéma est donc une technique, un contenu et une pratique avec des conditions minimum indispensables ; l'image-matière aussi bien que l'unité qui la compose. En ce sens, la définition de l'image-matière, sera idéalement suffisante pour « représenter » tous les cinémas (non sans des problèmes) : cinéma muet, cinéma parlant, cinéma d'auteur, cinéma amateur, cinéma national, cinéma porno etc.

La notion d'image-matière cinématographique se présente comme un problème théorique fondamental qui se manifeste a priori dans le développement de la théorie de la restauration cinématographique. Il s'agit proprement dit d'une redéfinition du concept, si nous considérons

---

2 *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2003.

l'image-matière comme un résultat global du rapport dialectique de deux forces, une matérielle et l'autre immatérielle, en opposant le film-pellicule, le côté organique et le film-projection, le côté métaphysique. L'image-matière cinématographique oscille toujours entre ces deux forces qui sont nécessaires à sa propre existence. Dans cet ouvrage, je m'occupe uniquement de l'image-matière cinématographique, bien sûr, et non de la matière électronique de la vidéo ou de la télévision, ou bien encore de l'absence de la matière dans l'image numérique. Nous ne nous intéresserons pas ici à l'ontologie du cinéma strictement parlant, mais en tentant de définir l'image-matière, nous en viendrons forcément à nous interroger sur ce qu'est le film, ou bien encore qu'est-ce que le cinéma ? Le but n'est pas d'ajouter une théorie du cinéma en plus de son histoire ou de le sacraliser dans une pure nostalgie, mais de définir les valeurs essentielles, les propriétés intrinsèques du dispositif et son fonctionnement ainsi qu'il existait depuis 100 ans. On analyse sa forme, son explication et sa propre matière, ce qui finalement différencie le cinéma d'autres médias et moyens d'expression audiovisuels.

Aujourd'hui il me semble encore plus important de redéfinir la notion de l'image- matière cinématographique face à sa désintégration rapide, tant en termes physiques et organiques que migratoires, et de passage aux autres moyens d'expression audiovisuels. La désintégration ne résulte donc pas seulement de la dégradation, disparition de la matérialité physique du support cinématographique (bande, film, pellicule) mais aussi de la migration vers d'autres supports et médias, tels que la télévision, la vidéo et le numérique si l'on considère que la matérialité physique du cinéma est la pluralité des réalités (pratique, technique, contenu) et non seulement le contenu : la pellicule, la salle du cinéma, le projecteur. En ce sens, l'intégrité comporte tous ces éléments-là, en s'opposant à la désintégration métaphysique qui désigne forcément une perte de ces éléments intégraux de l'image-matière cinématographique par la migration vers un autre support. D'un autre côté, il existe non

seulement une désintégration du lieu architectonique de l'événement cinématographique (la salle), mais aussi de la matérialité, organicité de l'image-matière dans la décomposition de la pellicule et la perte des appareils (le projecteur). Donc la mort et la désintégration de l'organique et du métaphysique sont la clé de la préservation future.

La matière, la vie, la mort

« En vérité, c'est la vie même »[3]

Cette phrase de Sir Roderick Usher dans le film de Jean Epstein, semble dévoiler le mystère du cinéma, la possibilité de capturer la beauté éphémère de la vie et de représenter l'univers dans sa mobilité constamment changeante. Dans le film, d'après le raconte *Le portrait ovale* d'Edgar Allan Poe, le portrait que réalise Roderick de sa femme Madeleine est plus vivant qu'elle, en fait elle meurt à l'instant de son achèvement. Le peintre ignore que les teintes et les nuances qui apparaissent sur le tableau sont tirées des joues de son modèle. La copie devient la réalité, réalisant ainsi la fantaisie egocentrique de l'homme : le besoin de se préserver et de préserver celle qu'il aime, contre les ravages de temps, créer une stase, mais en même temps inclure et capturer la beauté éphémère de vie. Le portrait parfait détruit - il son objet en augmentant la possibilité de reproductions infinies ? Depuis le

[3] Epstein Jean, *La chute de la maison Usher*, 1928, France. Dans le film Roderick Usher est en train de peindre le portrait de sa femme Lady Madeleine, au moment où il termine le portrait et dit « En vérité, c'est la vie même », elle s'évanouit et meurt. Episode basé sur le récit d'Edgar Allan Poe intitulé *Le Portrait ovale*, dont je cite ici le texte : « And he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as the flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed ; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought ; but in the next, while he yet gazed he grew tremulous and very pallid, and aghast and crying with a loud voice, 'This is indeed Life itself !' turned suddenly to regard his beloved :--She was dead ! »

philosophe français Jean Baudrillard, c'est la réalité qui confirme l'image cinématographique et non l'inverse (pensent surtout au l'événement de 09/11).

Est-ce que le portrait est la représentation du réel ou l'inverse ? Si nous existons au cinéma, comment pouvons-nous aussi subsister dans la réalité ? Le cinéma et l'art, semble-t-il, s'occupent du transfert de la vitalité. Au cinéma, la fiction fonctionne à deux niveaux, et notre existence est suspendue. « L'image est donc cette sorte de contrat, c'est un lien de légitimation réciproque d'une chose inconnue et de moi-même. »[4] Entrer dans la fiction, entrer dans l'univers du cinéma, entrer dans le monde. Madeleine rentre dans la représentation du tableau et elle s'évanouit de son monde. « De durer, ou d'être mort, c'est-à-dire de ne pas avoir dans l'image, la pensée que l'on à ce moment-là quand on la regarde, la pensée qui nous permet de ne pas être là, jamais. D'être toujours ailleurs, un peu en avance, un peu en retard, de ne pas être là où est notre corps. »[5] Nous aussi, en tant que spectateurs, nous faisons partie de la matière d'images, qui est coextensive.

En se référant à la théorie de Henri Bergson sur le mouvement et la durée, le philosophe Gilles Deleuze explique que l'image cinématographique n'est pas une photographie avec l'addition du mouvement. Lorsque les images sont projetées à la vitesse de 24 photogrammes par seconde, le spectateur ne perçoit pas l'image comme une photographie qui se déplace - une copie de réalité - mais il perçoit l'image comme la matière en mouvement, comme si le cinéma et le monde réel se confondaient. En autres termes, ils sont sur le même plan d'immanence. La scène de Roderick et de sa femme Madeleine intègre parfaitement cette idée. En étant sur le même plan d'immanence, Madeleine ne peut pas se doubler, elle est ailleurs.

Plus encore, selon Epstein, *la pensée visuelle* est le langage unique et exclusif du cinéma qui lui permet de représenter l'univers dans sa

---

[4] Schefer, J.L., *Images mobiles : Récits, visages, flocons*, P. O.L Paris, 1999, p. 11.

[5] Ibid., p. 63.

mobilité, une nouvelle matière qu'il semble posséder. Cette nouvelle langue dérive de la capacité du cinéma à représenter le réel avec ses propres caractéristiques qui introduiront une nouvelle connaissance qui n'est pas davantage fondée sur les principes cartésiens ou kantiens mais qui se base sur une logique onirique et affective. La matière de l'univers devient la matière du cinéma, une langue qui vient d'une machine et ne vient pas d'une création de l'homme. « Dans le cas du cinéma, elle (la fiction d'image) désigne alors la fiction qu'un spectateur bâtit, à l'invitation du film, au sujet d'images qui ne sont pas dans le film, mais qui sont justement celles dont est fait le film. Parler des fictions d'images, cela revient en ce cas à interroger l'investissement imaginaire du spectateur relativement aux images elles-mêmes, en tant qu'images, et non plus relativement à ce qu'elles représentent. « Fiction d'image » désigne ainsi le support réel d'un contenu imaginaire dès lors que ce support réel bascule pour le spectateur dans le registre de l'imaginaire ».[6]

Le cinéma capture donc du réel, non seulement l'apparence ou le corps, mais bien la substance (la matière) elle-même, l'âme ; le cinéma exempte le spectateur qui assiste, de se fonder avec le monde : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. »[7] A l'origine de la peinture et la sculpture, Bazin explique le « complexe » de la momie, un besoin fondamental de la psyché humaine de se défendre contre le temps, de fixer artificiellement les apparences corporelles d'être, les détacher de la durée et les transformer en vie.[8] Dans son livre sur l'ontologie du cinéma, Bazin reprend la notion de fiction, l'acte de faire du cinéma, comme un simulacre ou la momie du réel. Peut-être existe-t-il quelque chose en plus dans cette invention du cinéma, un rêve bien longtemps poursuivi par l'inconscient collectif de l'humanité ?

[6] Siety E., *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, PUR, Rennes, 2009, p. 9-10.

[7] Jean Luc Godard citant André Bazin dans *Histoire(s) du cinéma*.

[8] Bazin A., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris, 1985, p. 3.

La définition de l'image-matière

> « Dans le cercle vertigineux de l'éternel retour, l'image meurt immédiatement » - Dino Campana[9]

Qu'est-ce que j'entends par l'image-matière ? La notion d'image-matière oscille toujours entre le rapport dialectique de deux forces, que j'appellerais ici, l'*image-projection* et l'*image-pellicule*.[10] Elle se divise à la fois dans la matérialité de la pellicule cinématographique, sur laquelle les images sont imprimées, et dans l'immatérialité de l'imaginaire que ces images expriment ou bien la création de fiction. La matérialité comporte la non-signification et l'illisibilité d'une part, et d'autre part l'immatérialité désigne la signification et la lisibilité de l'œuvre cinématographique.

Dans son *Histoire(s) du cinéma*, Godard décrivait le cinéma ainsi ; « Ni un art, ni une technique, un mystère ».[11] Le cinéma serait toujours défini par le rapport dialectique entre l'industrie et l'art, entre le document (historique) et l'œuvre (esthétique), donc le « mystère » du cinéma comme mystère de l'univers au sens chrétien, la définition de l'image-matière. On pourrait dire que la définition du cinéma est une fusion de l'âme et du corps, le cinéma c'est le rapport dialectique entre l'âme et le corps, le spirituel et la chair. Pour Gaston Bachelard, l'imaginaire doit se concrétiser dans l'image, et les images directes de la matière existent, on les rêve substantiellement avant qu'elles deviennent surfaces. Pour créer des œuvres poétiques, les deux imaginations, formelle et matérielle coopèrent. « Pour qu'une rêverie donne une œuvre

---

[9] Campana D., *Opere e contributi*, tome II, Florence, 1973, p. 1.

[10] Ce concept d'image-pellicule et d'image-projection est développé à partir des notions de film-pellicule et de film-projection évoqués par Thierry Kuntzel dans son article « Le défilement » où il analyse un dessin animé de Peter Foldes Appétit d'oiseau parlant du rapport entre ces deux films ; film en tant que « bande pelliculaire en usage dans les appareils cinématographiques » et film en tant qu'« œuvre projetée dans une salle de cinéma ».

[11] Godard J.L., *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998, p. 172.

écrite (ou visuel), il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique. »[12]

D'ailleurs pour que la nature dialectique de l'image-matière existe il faut la projeter, il faut la voir, dans son état matériel elle ne subsiste pas, sa raison d'être est d'être projetée et visionnée. « Le dispositif canonique du cinéma, depuis le Cinématographe et ses contemporains, c'est la projection sur un écran, le plus souvent dans un lieu obscur. La pellicule imprimée passe devant une forte lumière qui transporte l'image sur l'écran : ainsi, elle nous devient visible. »[13] Elle devient une image visible à travers la lumière, une fiction du réel. « Du film (bande pelliculaire) au film (œuvre projetée) se substitue à plusieurs perceptions fixes et séparées une vision continue et mobile, le code de mouvement. »[14] Le matériel devient immatériel pour pouvoir se matérialiser de nouveau sur l'écran, à partir de là le matériel se transforme en immatériel dans la conscience du spectateur. L'image-matière redevient toujours immatérielle et son « mystère » réside dans cette formule.

Si la matière est la cause permanente de toutes nos sensations, la pellicule se fait matière de la sensation filmique. Pour qu'un film se réalise, il doit passer par les différents états de la matière : solide, liquide et gazeux. En tant que pellicule, la bande en cellulose, l'image-matière se présente comme solide. Nous pouvons toucher la pellicule, la dérouler, elle a un poids bien défini. L'état solide est toujours présent. Avant de pouvoir visionner la pellicule, elle passe par un état liquide, où elle est développée et fixée pour être transformée en image « permanente ». Pendant chaque tirage d'une pellicule dans la production des nouvelles copies, elle passe par un état solide, liquide et puis gazeux. L'image-matière est transférée entre la pellicule négative et la copie par la lumière,

---

[12] Bachelard G., *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 5.

[13] Aumont J., *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, Paris, 2010, p. 19.

[14] Kuntzel T., « Le Défilement », *La revue d'esthétique*, 1971, p. 97.

donc elle est « gazeuse », transportée par la lumière, dans le passage intermédiaire entre les deux états solides (de l'existence en pellicule). Finalement, pour visionner le film-œuvre, (la fiction de) l'image- matière passe par un état gazeux par la lumière du projecteur avant de se cristalliser sur l'écran.

Selon ce que Deleuze développe dans son chapitre consacré à l'image perception, l'on assiste de plus en plus à la constitution d'une image définie par des paramètres moléculaires, au cinéma en tant qu'agencement machinique des images-matière (la conscience-camera).[15] Citant l'article « Le Film Structurel » de P.A. Sitney publié dans *Cinéma, théorie, lectures* consacré à l'effet de la granulation dans le film *Bardo Follies* (Owen Land, 1967, 16mm), Deleuze montre comment ce film résume bien le passage de l'état liquide à l'état gazeux : « L'écran entier est empli par le photogramme en feu qui se désintègre au ralenti en un flou extrêmement granuleux. Un autre photogramme brûle ; tout l'écran palpite de celluloïd fondant. Cet effet a été probablement obtenu par plusieurs séries de ré-filmage sur écran, le résultat est que c'est l'écran lui-même qui semble palpiter et se consumer. La tension de la boucle désynchronisée est maintenue tout au long de ce fragment où la pellicule elle-même semble mourir... »[16] Non seulement la pellicule, mais l'écran aussi semble mourir ; l'on parle toujours de l'aspect matériel du film qui possède un élan vital. Si la pellicule peut se consumer, palpiter et mourir au cours de la projection, il faudrait reconnaître l'importance du dualisme de l'image-matière. L'image comme fragment de la matière traversé et travaillé par la lumière est le *leitmotiv* de nombreuses œuvres de cinéastes expérimentaux comme Len Lye, Stan Brakhage ou bien encore Bruce Connor. Ce *leitmotiv* n'est pas seulement présent dans le cinéma expérimental, le grand cinéaste suédois Ingmar Bergman l'utilise au début de son film *Persona* (1966) :

---

[15] Deleuze G., *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. p. 123-124.
[16] Ibidem.

la camera-conscience est à l'intérieur du projecteur cinématographique, les spectateurs voient la pellicule qui se consume.

Pour conclure cette réflexion, je voudrais me référer à la poésie de Dino Campana comme la métaphore de l'image matière cinématographique : le défilement de la bande pelliculaire dans le projecteur est un « cercle vertigineux de l'éternel retour », mouvement circulaire des bobines et le fonctionnement de l'appareil, processus dans lequel « l'image meurt immédiatement », les images photographiques fixes sont projetées successivement sur l'écran à la vitesse de 24 photogrammes par seconde, ce qui laisse entendre que le film vit seulement pendant sa projection durant laquelle chaque image « meurt » lors de son immédiate projection.

Image-pellicule

Par « image-pellicule », j'entends la présence matérielle et physique de l'image enregistrée et puis imprimée sur un support pellicule ; l'ensemble des formes, des lignes et des couleurs visibles sur les photogrammes qui forment le cadre (image) et ce n'est pas tout. L'image-pellicule, par extension comprend tous les aspects techniques et appareils du cinéma qui définissent et forment cette image, de ce fait : la caméra avec laquelle le film est tourné, la pellicule utilisée durant le tournage, la technique de développement, les copies de tirage successives et destinées au visionnage, le montage et ensuite tous les appareils nécessaires pour le visionnage du film ; le projecteur, la salle et l'écran. Ces éléments concrets et matériaux définissent les propriétés de l'objet lui-même et constituent l'image-pellicule ; ils servent à l'explication de l'image-matière. Tous ces composants déterminent l'achèvement de l'image-matière, son aspect esthétique et historique, ou bien la forme précise dans laquelle elle nous est présentée.

En tant qu'image-pellicule, sous cette forme-là, l'image-matière est incomplète et ne peut pas être visionnée comme telle, l'image-pellicule désigne plusieurs images photographiques fixes et séparées sous la forme du photogramme. Il manque le défilement des photogrammes qui contiennent les informations visuelles de la matière pour que la matière initiale devienne visible. Les images peuvent être visionnées une à la fois sur une table d'inspection, leur organisation intelligible (le montage) ne s'avère pas possible et la fiction ne peut pas être employée. Dans l'article « Le défilement », Thierry Kuntzel analyse un film d'animation en employant ces termes et affirme que « L'animateur conçoit le film-pellicule (chaque photogramme, l'articulation des photogrammes entre eux) en fonction du film-projection et du sens qu'effectuera le mouvement. »[17] Donc, le film est forcément construit en fonction de sa projection, dans cet état il lui manque l'élément intégral qu'est le mouvement.

Comme nous le verrons plus tard, l'un des problèmes de la restauration cinématographique est qu'elle travaille seulement sur une partie de cette définition de l'image-pellicule, ce partialement parce qu'une partie est irrémédiablement perdue au passé (la technique de reproduction des copies, les laboratoires, les appareils de projection, la qualité de la lumière) et partialement car elle ignore des aspects intégraux de ce qu'elle appelle cinéma (la pellicule, la projection).

Image-projection

D'autre part, par l'expression « image-projection » je désigne l'acte de la vision continue et mobile des images photographiques fixes. L'on fait défiler les photogrammes imprimés sur la pellicule devant une lumière de projecteur dans une salle obscure de cinéma. Le moment de projection de l'œuvre désigne aussi la négation du photogramme qui est

[17] Kuntzel T., op. cit., 1971.

son but, soit un travail spécifique.[18] Pour Sylvie Pierre, il apparaît que le cinéma n'a pas deux corps, l'un intemporel, la chaîne discontinue des photogrammes immobiles, l'autre temporel, le déroulement des images : le cinéma n'a qu'un seul corps où le temps s'inscrit.[19] Cette pensée se marie parfaitement avec l'idée qu'a défendue Gilles Deleuze selon laquelle l'image dans le cinéma n'est plus quelque chose d'immobile, hors de l'histoire, c'est une coupe elle-même mobile, une image-mouvement, chargée en tant que telle d'une tension dynamique. C'est une tension de ce genre que Benjamin voyait dans ce qu'il appelait une image dialectique, qui constituait pour lui l'élément même de l'expérience historique. L'expérience historique se fait par l'image et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire.

L'image-projection embrasse les spectateurs avec leurs consciences pendant la projection du film, l'atmosphère de la salle et la mémoire des images (le musée imaginaire de chacun). Contrairement à l'image-pellicule, l'image-projection a une existence éphémère et différente lors de chaque visionnement. Alors qu'il comparait musique et peinture, Leonard de Vinci écrivait : « La peinture domine la musique, parce qu'elle n'est pas forcée de mourir chaque fois, après sa création, comme l'infortunée musique. »[20] La durée de l'exécution musicale est la durée de son être en vie, parallèlement le film existe seulement pendant sa projection. C'est le moment où l'image est projetée et se cristallise sur l'écran, c'est l'événement du cinéma. Dans la théorie de Jean Louis Schefer, le spectateur est l'auteur d'un second montage dont il est le dispositif, le lieu de la destination des images c'est lui. « Étant donné leur matière, leur poétique, les conditions de durée d'une projection, les films sont l'objet, le support réel et fantasmagorique d'une destruction de leur

---

[18] Metz C., *Langage et Cinéma*, Larousse, Paris, 1971, p. 145.

[19] Pierre S., « Eléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du Cinéma*, n° 226-227, janvier - février 1971.

[20] Leonardo da Vinci, « Frammenti letterarii et filosofici » cité par Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2009, p. 57.

contenu, de leurs images, d'une série de montages aléatoires par lesquels la mémoire de chacun (de chaque spectateur) intègre des corps, des durées, des images, de la morale à sa biographie. »[21] Donc, un film actuel a toujours une existence éphémère qui est strictement celle de son spectacle. Si le spectateur décide de fermer les yeux ou se montre distrait au cours d'une projection, à ce moment précis l'image-matière n'existe plus, la durée du film est changeante et malléable. Pour Schefer, le cinéma a toujours un destinataire et il est réellement fait par ce destinataire qui de plus fait partie de l'œuvre. Le film vit un constant remontage par celui-là. C'est la vision qui compte et la sensation est créée par celle-ci. Comme par ailleurs, Paini l'exprime : « Le nitrate n'est pas dans la pellicule, il est dans l'œil. »[22] Il semble opposer les deux notions, mais au contraire elles se confirment mutuellement. L'image-projection est créatrice du sens et de l'interprétation de film.

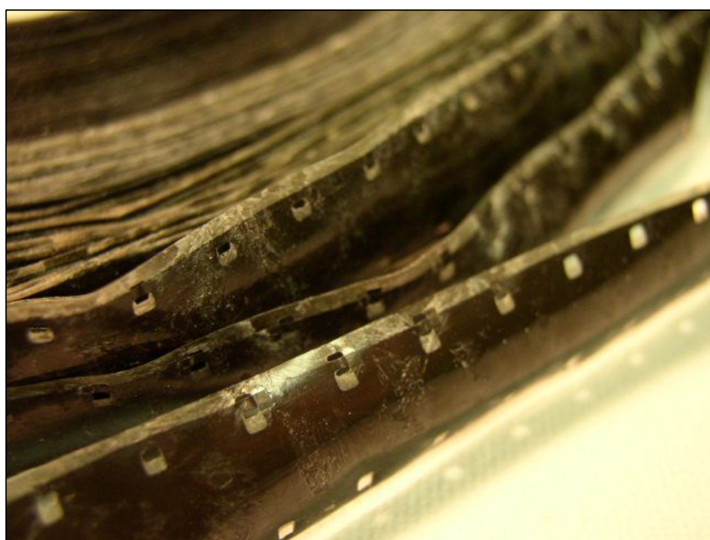


Figure 6. *L'effet du « vinegar syndrome » sur la pellicule en acétate*

[21] Schefer J.L., *Images mobiles : Récits, visages, flocons*, P. O.L Paris, 1999, p. 8.

[22] Paini D., « Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée », *Cahiers du Cinéma*, Paris, 2002, p. 31.

La désintégration de l'image-matière

« La mort accomplit un fulgurant montage de notre vie. » - Pier Paolo Pasolini[23]

Si l'explication et la vision de l'image-matière cinématographique suppose des matériaux, des appareils, des conditions et des lieux précis, je vais considérer la désintégration de l'image matière comme tout changement ou migration au dehors de ce contexte « originel » du cinéma. Il y aura des mouvements et des actions qui s'opposent à la désintégration de l'image-matière et il y aura des changements technologiques, économiques, esthétiques, historiques inévitables contribuant à la même désintégration. Le cinéma est un *techne*, une fusion d'âme et de corps, de savoir-faire, de technique, et de forme esthétique : une industrie et un art. La « mort », ou aussi la disparition, et la désintégration de l'image matière s'opposent à l'instinct naturel de préservation de l'homme, qui donnera lieu à une véritable résurrection, qui sera abordée dans la partie suivante.

La désintégration comprend plusieurs formes, et se divise essentiellement en une désintégration physique/ matérielle et spirituelle /métaphysique. Une partie de l'image- matière est irrémédiablement perdue pour toujours : le moment de la « première » vision du film, les spectateurs, l'atmosphère, l'architecture et l'espace physique, le projecteur et le projectionniste, la qualité de la lumière, la pellicule dans son état particulier. Ces éléments appartiennent désormais au passé et il s'agit d'une première désintégration vis-à-vis de l'image matière.

[23] Pasolini P. P, *L'expérience hérétique*, Payot, Paris, 1976, p. 92. Traduction de l'édition en italien Pasolini P. P. , *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano, 1972. "Finche siamo vivi, manchiamo di senso.[…]La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita.[…]Solo grazie alla morte la nostra vita ci serve ad esprimerci.[…] Il montaggio opera dunque sul materiale del film quello che la morte opera sulla vita."

L'élément éphémère de la projection de film est comparable à la tradition orale, seulement une transcription approximative subsiste.

Dès que la pellicule est produite, elle commence à se décomposer graduellement et inexorablement, une autre désintégration possible est donc celle de la pellicule en tant que matière spécifique, composée de substances photochimiques propres. Pendant sa « vie », la pellicule subit des altérations causées aussi par son défilement dans le projecteur, par la manipulation des techniciens, par les conditions de son environnement. Tous ces facteurs contribuent aussi à sa désintégration physique. La désintégration physique ne peut pas être arrêtée du tout, ce qui donne lieu à la notion de l'impermanence des images. D'autres éléments qui ont contribué à cette désintégration d'une part physique et de l'autre spirituelle, sont les appareils désaffectés (comprenant les caméras, les projecteurs, les imprimantes etc.) et les techniques de production abandonnées (comprenant les laboratoires, les solvants, les formules, les pigments pour les couleurs etc.) au fil des années. Souvent, les lieux architectoniques originels, la salle de projection, ont complètement disparu, ce qui a contribué ultérieurement à cette désintégration. Les salles de cinéma continuent à disparaître toujours.

La désintégration de l'image-matière consiste aussi en la migration ou la transcription de celle-ci vers d'autres supports, comme la vidéo, le numérique, l'internet et ainsi de suite. Sous la forme de la multiplication et démultiplication, c'est surtout la désintégration métaphysique (spirituelle) et non seulement physique que l'on produit. L'industrie cinématographique commence à utiliser les nouvelles technologies du numérique qui changent les modes de production, et créent de nouvelles formes de sens, ce qui pousse inévitablement vers certaines tendances. Comme toutes les images, l'image-matière cinématographique se prête facilement à la citation, à la simulation et à la diffusion.

En ce qui concerne la restauration, la désintégration de l'image-matière s'effectue déjà dans la phase de duplication du film, au cours de laquelle un nouvel matériel est créé, donnant lieu à la décomposition de l'intégrité de l'image-matière. Celle-ci est plus évidente dans la transcription du contenu sous la forme de data numérique pendant le processus de télécinéma ou d'acquisition résultant de son scannage afin de produire un intermédiaire numérique. Ce qui advient est visiblement une désintégration non seulement physique, mais aussi spirituelle – l'image-matière ne retient pas son « spirit » dans la transcription. Montrer et diffuser les films (analogues) en numérique assure d'une part leur survivance, persistance dans la mémoire et d'autre part c'est une transmutation de la matière, qui implique une destruction graduelle. « Les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de consister en un objet […] », elles peuvent « transcender cette consistance soit parce qu'elles s'incarnent en plusieurs objets soit parce que leur réception peut s'entendre bien au-delà de la présence de ce ou ces objet(s) et d'une certaine manière survivre à sa (ou leur) disparition. »[24] C'est une survivance désintégrée.

La désintégration spirituelle et métaphysique commence dès que le spectateur participe à la projection de film. Il regarde les images qui se succèdent l'une après l'autre mais ne restent pas sur l'écran plus que 1/24 de seconde. Combien de ces images pénètrent la conscience du spectateur ? Combien de ces images seront imprimées dans sa mémoire ? Le souvenir du film est déjà une opération de décomposition, fragmentation, de désintégration. Dans la mémoire collective imaginaire, « le film comme il est », est décomposé et est transformé dans les images de la conscience. Le « film » persiste parfois mais est désintégré à travers cette mémoire collective imaginaire. Le temps fait son travail aussi, et le film n'existe que dans les fragments de ce qu'il était lors de son premier visionnage.

[24] Genette G., *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Éditions de Seuil, Paris, 1994, p. 17.

La résurrection de l'image-matière

> « Donc l'épreuve cinématographique, ou de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser et marcher les morts et les absents, ce simple ruban de celluloïd imprimé constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité ! »[25]

> « L'image viendra au temps de la résurrection »[26]

La résurrection est généralement désignée, dans les manuscrits et dans l'archétype en langue d'origine, par le terme grec *ανάστασις* (*anastasis*), signifiant littéralement « (ré)lèvement » l'action de lever ou d'être levé une nouvelle fois, c'est-à-dire à partir d'une position couchée, évoquant le sommeil, la latence ou l'abandon, probablement dans le même sens que la racine hébraïque םוק (*quwm*) – signifiant par ailleurs bien d'autres choses. Le mot « résurrection », qui vient de l'adaptation latine de *ανάστασις*, *resurrectio* de *resurgere* (v.1120), pourrait donc être remplacé par un terme plus proche sémantiquement comme « relèvement » en langue français.

Si l'on considère la résurrection dans le sens étymologique du terme, l'on en arrive à constater plusieurs similitudes entre l'image-matière de film et par conséquent sa restauration. L'objet, la copie de film est d'abord dans une position couchée sur l'étagère aux archives, cet état de film évoque la latence, le sommeil ou l'abandon. Un état semblable à la mort. Durant les premières phases de la restauration, l'artefact conservé est aussi couché horizontalement, ce qui permet l'examen

---

[25] Matuszewski B., *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, 25 mars 1898, p. 8-9.

[26] Godard J.L., Chapitre 1B dans *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998, p. 214.

critique et la manipulation du matériel. Cet état correspond aussi à l'image-pellicule. La résurrection ou le relèvement de l'image-matière se conclut dans la projection de film. Le film est levé de sa position initiale de sommeil et d'abandon, et mis dans une position verticale dans le projecteur. Le défilement des images projetées sur l'écran advient dans cette position – la situation « image-projection ». Cette première résurrection de « corps et d'âme » du film est effectuée par sa projection et à travers la participation – la contemplation - de celle-ci. Le film est donc ressuscité en vie dans une durée éphémère de sa propre projection.

« L'image viendra au temps de la résurrection » dans le double sens du terme parce que le cinématographe transcrit une empreinte de la vie sous la forme d'images photographiques fixes sur la pellicule, qui pour être vues en mouvement doivent être projetées sur un écran à travers la lumière qui passe par la pellicule. L'image imprimée sur la pellicule est donc ressuscitée sur l'écran encore une fois, comme un fantôme matériel du réel. Ainsi la restauration vise à ressusciter certaines images du passé, à les faire revivre dans les consciences des spectateurs et à les réactiver sur le plan de la mémoire. Cependant, je voudrais montrer comment le concept de la restauration s'approche de ce sentiment de la résurrection dans le monde occidental : l'instinct de l'autoconservation et la promesse de la vie éternelle. Comment interpréter la résurrection dans le sens théologique du terme et son signifiance dans le christianisme ? Il serait intéressant d'analyser le concept de la mort, de vie et de résurrection à travers les différentes religions et puis la lecture de la Bible.

Dans toutes les religions et croyances du monde, l'on cherche à trouver les réponses, soit à l'expression théorique, discours sur la mort, soit pratique, sous la forme de rites ou de sa contemplation, pour la mort. Je voudrais juste évoquer quelques croyances ici. La mort donne sens à la vie, selon les Stoïciens c'est une expression de l'ordre naturel du monde, un phénomène naturel. Dans l'hindouisme, la mort représente un bref

instant dans le cycle d'éternel retour en ce monde (karma). Selon le bouddhisme tibétain, la vie est toujours orientée vers la mort : on se libère du cycle des nouvelles formes d'existence pour entrer dans un état ultime d'immobilité – le nirvana. Les Maori de Nouvelle-Zélande voient dans la mort un événement déshonorant pour l'homme et une blessure infligée à celui-ci. Dans l'Égypte ancienne, en référence au Livre des Morts, on espérait ne pas mourir à nouveau dans le monde des morts, c'était considéré comme une sorte de vie éternelle ou comme la résurrection à l'image d'Osiris qui est mort et qui a été rendu à la vie. Jean-Paul Sartre, dans son livre *L'être et le néant*, affirme que la mort est une absurdité et que l'on ne trouve aucun sens dans la mort tant qu'elle nous échappe totalement et ne constitue pas un événement de notre vie. Enfin, parler de la mort est devenu le grand tabou de la société d'aujourd'hui.

Le mystère de la résurrection est un concept présent dans le monde chrétien depuis plus de 2000 ans, et il est à la base de la foi chrétienne. Le concept de la résurrection de la chair était déjà évoqué dans l'Ancien Testament et a culminé avec la résurrection de Jésus-Christ, à travers l'épisode du sacrifice pour les morts dans le second livre des Maccabées, le discours de Job et le livre prophétique de Daniel. Après une bataille, il y eut de nombreux morts, Judas organisa une collecte pour offrir un sacrifice pour les morts d'après le concept de la résurrection : « Car, s'il n'avait pas espéré que les soldats tombés dussent ressusciter, il était superflu et sot de prier pour les morts […] »[27] Ou encore dans Job : « Car je sais que mon Rédempteur est vivant, qu'au dernier jour je me lèverai de terre, que de nouveau je serai entouré de ma peau et que dans ma chair, je verrai mon Dieu. »[28] Dans le livre de prophétiques de Daniel, au temps de la fin : « Un grand nombre de ceux qui dorment au pays de la poussière s'éveilleront, les uns pour la vie éternelle, les autres pour

[27] La Bible de Jérusalem, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998. 2 Maccabées 12 : 38-45.
[28] Ibid., Job 19, 15 : 25-26.

l'opprobre, pour l'horreur éternelle. »[29] Toutes les prophéties se vérifient dans l'Incarnation et la Résurrection de Jésus-Christ – et la foi chrétienne s'en trouve confirmée.

Ce que l'on appelle les apparitions pascales du Christ ressuscité a en occurrence une valeur fondamentale ; il s'agit bien de signes ou d'indices, mais pour les chrétiens, ces expériences indiquent que la résurrection est plus qu'une pensée possible, elle est une réalité survenue en Jésus. La vie éternelle, c'est donc la vie de Jésus prenant la forme de la résurrection. L'éternité entre en rapport avec ce qui est périssable dans l'existence humaine, le corps pour le renouveler – la vie éternelle est corporelle. C'est un autre corps que celui de nos habitudes, un « corps spirituel » selon les termes de Saint Paul (I Corinthiens, 15), c'est-à- dire une réalité accordée d'une part à l'esprit humain, d'autre part aux énergies divines de la résurrection. Cela dit la Bible, se manifestera à la fin des temps. Le Christianisme invite à méditer sur le rapport entre la vie éternelle en l'homme et la vie éternelle en Dieu, Jésus attestant à la fois de l'une et de l'autre.

Le mystère du Verbe divin s'incarne en la personne de Jésus-Christ, et le mystère de l'Incarnation y réside (un mystère de corps et un mystère spirituel). Le christianisme a dû reposer le problème de l'image – comment figurer l'infigurable ?[30] Selon Saint-Thomas, Jésus-Christ s'est rendu visible « afin de rappeler l'homme aux choses spirituelles par le mystère de corps. »[31] Le dominicain Giovanni di Genova définit ainsi le mode d'opération de l'image : « le mystère de l'Incarnation lui-même puisse venir, quotidiennement, par nos yeux, emplir notre mémoire

[29] Ibid., Daniel 12 :1-3.

[30] A propos du concept de l'incarnation et de la figure, voir la contribution de Georges Didi-Huberman sur le peintre Fra Angelico et l'analyse de sa fresque « Noli me tangere » dans son livre *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris, 1995.

[31] Didi-Huberman G., *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris, 1995. p14 – 15.

(*incarnationis mysterium…in memoria nostra*). »[32] Je voudrais évoquer maintenant les épisodes des apparitions de Jésus ressuscité selon les Évangiles.

Saint Marc affirme que Jésus « apparut d'abord à Marie de Magdala », et s'est manifesté à d'autres et enfin « aux Onze apôtres pendant qu'ils étaient à table », « il leur reprocha leur incrédulité et leur obstination à ne pas ajouter foi à ceux qui l'avaient vu ressuscité. »[33] Dans l'Évangile de Matthieu, Marie Magdalen et Marie de Jacques « vinrent visiter le sépulcre » où « l'ange du Seigneur descendit du ciel », ange qui « avait l'aspect de l'éclair, et (dont la) (…) robe était blanche comme neige. », en prenant la parole il dit aux femmes que Jésus n'était pas là et qu'il était ressuscité et qu'elles aillent le dire à ses disciples : « Il est ressuscité d'entre les morts, et voilà qu'il vous précède en Galilée ; c'est là que vous le verrez. »[34] Plus avant il se manifeste aux « saintes femmes ».

Saint Luc raconte le même épisode, mais évoque en plus l'apparition de Jésus aux deux disciples d'Emmaüs, qui lui racontent ce qui s'est passé le matin au tombeau et que le corps a disparu. Le soir, sur la table ils « l'avaient reconnu à la fraction du pain. »[35] Il raconte ensuite un épisode de l'apparition aux apôtres, durant lequel Jésus les a invités à le palper et à se rendre compte « qu'un esprit n'a ni chair ni os, comme vous voyez que j'en ai. »[36] Mais ils ne le croient pas encore, alors Jésus mange devant eux un morceau de poisson grillé.

Dans l'Évangile de Saint Jean, le tombeau est d'abord trouvé vide par Marie Magdalen qui l'annonce à Simon-Pierre et Pierre, ils vont vérifier que le corps a bien disparu. Elle est particulièrement curieuse de l'épisode de l'apparition de Jésus à Marie Magdalen : elle pleure devant

32 Ibid., p. 47-48.
33 La Bible de Jérusalem, op. cit. Marc, 16 : 9-17.
34 Ibid., Matthieu, 28 : 1-10.
35 Ibid., Luc, 24 : 1-35.
36 Ibidem.

le tombeau et voit deux Anges en vêtements blancs qui lui demandent pourquoi elle pleure. En se tournant elle voit Jésus mais ne sut pas immédiatement que c'était lui. Quand Jésus s'adresse à elle, l'appelant « Marie » elle le reconnaît et répond « Rabbouni », maître en hébreu. Marie Magdalen se jette à ses pieds pour les embrasser et Jésus lui dit : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers le Père. »[37] Le fameux Noli me tangere semble indiquer qu'il n'est pas encore un corps glorifié – peut-être que l'imago ressemble à Dieu. La résurrection de corps et d'âme, purgés des liens avec la terre - un corps ressuscité est un corps glorifié (comme celui de Jésus dans les apparitions) - dans la théologie chrétienne c'est un corps réel purgé des lois de la nature. Selon les paroles de Saint-Paul « si le Christ n'est pas ressuscité, vide alors est notre message, vide aussi votre foi. »[38]

La restauration implique une suspension de croyance, s'expliquant dans « la foi » que cet objet, ce film, peut avoir une « vie éternelle ». La restauration, plus que simple métaphore de la résurrection, est une promesse de la vie éternelle, la vie après la « mort » - la désintégration de cet objet et film. Qu'est-ce que la mort si ce n'est une blessure infligée sur le corps (comme selon les Maori) du film ? La dégradation - un événement déshonorant de son histoire ? La restauration-résurrection préfigure et implique « la foi » que le film, constitué des images-matières, puisse retourner dans un état original, authentique, le moment de sa naissance – donc le début de la vie. En restaurant, l'on croit ramener cet objet à la vie, le relever de sa condition latente, abandonnée, morte. Donc, si l'on pense à un « corps » du cinéma ressuscité (de nouveau sur notre écran, visible), et bien sûr glorifié par l'intervention de la restauration, n'est-il pas vrai qu'un film restauré acquiert immédiatement une certaine « aura », une autorité du fait même qu'il est restauré ?

---

[37] Ibid., Jean, 20 : 1 – 18.
[38] Ibid., I Corinthiens, 15 :12.



Figure 7. *Fra Angelico (c.1395 – 1455), La résurrection du Christ et femmes au tombeau (1440-41, Fresque, 189x164 cm, convent de Saint Marc à Florence*

On pense que ce « corps réel », oui, parce qu'il s'agit bien d'une matière - une matérialité de la pellicule – est purgé des lois de la nature. En d'autres termes, « purgé de lois de la nature » veut dire dépouillé de la dégradation, du cycle naturel d'ancienneté, il devient éternel et pérenne, inchangeable dans les voûtes des archives. L'éternité entre en rapport avec ce qui est périssable dans l'existence de film, son corps pour le « renouveler » et donner la vie éternelle – le transformer dans un « corps spirituel ». La définition de la restauration est la suivante « compensation de la perte ou de la dégradation de l'artefact d'image en mouvement, l'action de le ramener à un état le plus proche possible de sa condition d'origine », et encore « la récupération, la réfection et la préservation des

éléments de l'œuvre filmique afin de sauvegarder cette œuvre » ; n'est-ce pas au fond une action que celle de renouveler le corps ?

La résurrection prend fin avec l'apparition de Jésus-Christ aux yeux des hommes pour confirmer leur foi, pour qu'ils croient en l'*imago* de Dieu. De la même façon, la restauration donne lieu à des apparitions du film, leur projection sur l'écran devant un public, l'image investie de lumière, pour que « la foi » soit confirmée. Et ce qui est le plus important est qu'elle permet la contemplation de l'image-matière – la réactivation du mystère « originel » dans l'imaginaire de notre mémoire collective - *incarnationis mysterium…in memoria nostra*.

Conclusion

La restauration cinématographique pourrait s'appuyer et prendre racine dans les concepts évoqués à travers la lecture de la « philosophie » de restauration dans les domaines de l'art et de l'architecture. On a constaté que les différentes approches antagoniques : celle de la « restitution » de la matière à l'état original de Viollet-le-Duc, et celle de la « conservation » de la matière et sa patine de Ruskin, se vérifient à des degrés plus ou moins accentués dans la restauration cinématographique d'aujourd'hui. Il est difficile de circonscrire une réponse juste et vraie pour toutes les restaurations, mais il est vrai que la théorie de la restauration cinématographique souffre d'un manque de cohérence et surtout ne se confronte pas assez à la véritable pratique.

En analysant la nomenclature de la restauration, les définitions des termes utilisés, l'on note surtout l'absence d'adoption tout court d'une méthodologie claire et d'une clarté des principes, ce même s'il existe une « éthique » proclamée de la restauration. On en arrive à la conclusion qu'il s'agit d'une science inexacte, d'une part parce qu'elle en est véritablement à ses débuts et d'autre part, parce qu'elle semble fortement influencée par les forces du marché, de l'industrie cinématographique et les constantes mutations de la technologie. En tout cas il faudrait un plus grand respect envers l'œuvre cinématographique et l'adoption du principe de Brandi d'« intervention minimale nécessaire » dans la restauration.

Étant donné que dans le cinéma, les copies de film sont des reproductions imparfaites de « l'original », et qu'il est impossible de renverser le temps vers une condition précédente, le principe de la

réversibilité n'a pas de raison d'être. Cependant, il faudrait une plus grande transparence et une approche honnête dans le travail de la restauration, concernant la nature des interventions qui ont été menées et leur objectif, ainsi qu'en donnant accès à la documentation de travail. La documentation sur le processus de la restauration cinématographique sera certainement un sujet intéressant à développer dans le futur.

De plus, admettre la non-existence de l'original est une démarche sensé, qui pourrait permettre une meilleure connaissance de la part des spectateurs du medium, et qui empêcherait la quête perpétuelle des copies originales perdues, mais au contraire résulterait d'une réflexion critique sur tous les films conservés. Il faut des situations dans lesquelles montrer et exposer les ruines, les fragments du cinéma accompagnés d'une histoire critique du medium. Le respect pour l'objet de notre étude et de notre intervention comprend aussi la patine, le fait que cet objet a évolué dans le temps, qu'il est un document non seulement esthétique mais aussi historique appartenant à une époque, un style, un auteur. Dans cette optique c'est un effort inutile que celui de vouloir lui donner un aspect contemporain, et un gaspillage de ressources humaines et d'argent que de retoucher une image afin de la rendre parfaite, nette.

Le rôle du restaurateur est proche de celui de l'auteur, du producteur des images en mouvement, si l'on accepte que chaque restauration crée une nouvelle œuvre, tout du moins une interprétation d'une œuvre. Cette nouvelle restauration s'ajoute à l'histoire de l'œuvre exactement comme n'importe quelle autre création. C'est une addition sur le palimpseste de son histoire. Dans le film-grain et film-pixel, nous avons vu que la matière du film n'est pas du tout la même dans le champ du numérique, qu'il s'agit d'une autre « langue » qui pose certainement de nouvelles problématiques vis-à-vis de la restauration cinématographique. Dans ce mémoire, la question n'a pas été explorée qu'en surface, mais une distinction entre la technologie analogue cinématographique et celle du numérique a été nécessaire. Le sujet actuel du passage des films

analogues au numérique, qui n'est pas basé sur les analyses scientifiques concrètes mais suit plutôt les dernières modes, mérite un approfondissement. Il suffit de dire pour l'instant qu'une pellicule en nitrate produite par Kodak en 1933 dans l'humidité relative de 20% et 20° Celsius possède une vie approximative de 2000 ans (voir les Annexes, la Table III dans « La matière de la pellicule »).

Pour conclure, le film n'est pas seulement son contenu visuel, mais une *techne*, dans le sens grec du terme. L'image-matière cinématographique est constituée de deux éléments complémentaires : le film-pellicule et le film-projection qui conditionnent la structure et l'aspect de « l'objet et de l'œuvre » film. Donc, toute réflexion sur la restauration des films devrait partir de cette prémisse, dans le cas contraire il s'agirait de négation historique et esthétique de l'œuvre. On créerait seulement des imitations ou des faux, qui ont leur raison d'être mais dans ce cas il ne faudrait pas parler de « restauration des films ». Sur ce point, je cite Usai qui prend l'exemple du roman *Utz* de Bruce Chatwin ; dans lequel l'un des protagonistes affirme que les musées devraient se dissoudre tous les 50 ans, afin que les objets entrent dans le monde et vivent leur propre vie naturelle.[1]

Faire de l'histoire, comme le disait un historien anglais nommé William Dray, c'est produire une *imaginative reenactement* ; réactiver sur le plan de l'imaginaire quelque chose qui est perdu.[2] Faire que la restauration s'approche plutôt de cette définition, qui signifie non seulement reconstituer mais remettre en acte (*re-enact*) dans le sens de donner une performance (*act*) imaginaire de quelque chose : l'imaginaire, l'invisible, le spirituel. La désintégration de l'image-matière préfigure nécessairement sa résurrection. La « foi » dans la résurrection – restauration comme créateur de corps spirituel glorifié et promesse de la vie éternelle de ce qui est condamné à périr, croyance, illusion nécessaire.

---

1 Entretien avec Paolo Cherchi Usai, réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype.

2 Costa A., « O for Original », dans Venturini S., op. cit., p. 139.

Le « mystère » du cinéma est réactivé dans l'imaginaire de notre mémoire collective - *incarnationis mysterium…in memoria nostra*.

ANNEXES

1. La matière de la pellicule : nitrate, acétate, polyester

Il existe une connexion incontestable entre la structure de la pellicule filmique et la manière dont le film devrait être conservé pour l'avenir. La nature des composants de la pellicule photochimique détermine sa stabilité intrinsèque. Pendant des années on a utilisé pour produire la pellicule cinématographique : une base de nitrate, de l'acétate et du polyester. Les images en noir et blanc sont formées des sels d'argent métallique et les images en couleurs sont faites d'émulsions de couleur. La pellicule photochimique subit certes une dégradation mécanique et biologique, mais la dégradation chimique constitue la menace la plus grande concernant les collections de films. La base de nitrate et d'acétate se décomposent dans le temps, les émulsions de couleur décolorent et les sels d'argent corrodent. La stabilité de la pellicule est déterminée par des facteurs essentiels mais aussi par des facteurs extérieurs (affirmés par les études sur le sujet) comme la qualité de l'environnement de stockage (le taux d'humidité et la température).

Base de film	Année de l'introduction	Usages majeures
Cellulose de nitrate	1889	La base pour les pellicules utilisées dans le cinéma professionnel jusqu'à 1950'.
Cellulose d'acétate	1920'	Utilisé pour l'introduction sur le marché de films de famille.
Cellulose acétate préopinât	1930'	Utilisé pour les films d'amateur.
Cellulose acétate butyrate	1930'	Utilisé surtout pour les planches de contact.
Cellulose tri-acétate	1948	Remplacé par la base de nitrate dans les années 1950. Encore utilisé dans la production de la majorité de caméra négatifs.
Polyester	1955	Utilisé dans la production de cinéma professionnel depuis 1990' (par exemple, les copies positives, copies intermédiaires)

Le matériel de la pellicule cinématographique (principalement les formats 35mm et 16 mm) est produit à partir des mêmes éléments : un support transparent et une ou plusieurs couche(s) d'émulsion qui y adhérent au moyen d'un substrat adhésif. Le support est composé principalement de nitrocellulose, de cellulose acétate ou de polyester (connus aussi comme supports de sécurité). Les supports se caractérisent par leurs propriétés chimiques qui ont une influence sur leur durée de vie, leur inflammabilité et l'influence qu'elles peuvent exercer sur leur voisinage. L'émulsion pour l'enregistrement optique de l'image et du son est formée d'une suspension de sels d'argent dans la gélatine. Les films en noir et blanc et certains films en couleur (Technicolor) possèdent une couche d'émulsion, alors que les films en couleur utilisant des procédés comme Agfacolor ou Eastmancolor possèdent plusieurs couches superposées.

Jusqu'en 1950 les pellicules du cinéma étaient fabriquées en nitrocellulose (film nitrate). La cellulose de nitrate est un liquide formé par la dissolution de cellulose (un dérivé de bois) dans l'acide nitrique, qui est raffiné dans un flexible, transparent solide pour la production de pellicules. On l'utilisait presque exclusivement pour les supports des films cinématographiques de 35mm, qu'il s'agisse d'émulsions noir et blanc ou couleur. Certains restaurateurs et historiens du cinéma reconnaissent des propriétés optiques uniques au support de nitrate ; la texture, la netteté et la chaleur de l'image. Le film en nitrate possède aussi bien une odeur caractéristique qu'une sensation tactile discernable lorsqu'on le manipule manuellement. Dans son article intitulé « L'épiphanie de nitrate », Paolo Cherchi Usai décrit l'expérience unique que représente le fait de travailler avec un film en nitrate, selon l'auteur chaque visionnage d'un film nitrate, de par ses propriétés spécifiques, la combinaison de nitrocellulose et l'émulsion de sals argentiques, procure une expérience esthétique et visuelle différente à ses spectateurs.[1] Plus

[1] Cherchi Usai P. , « The Epiphany of Nitrate » dans Smither R., Surowiec C. A. (éd.) *This film is dangerous : A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruxelles, 2002, p. 130-131.

important encore pour le restaurateur, le film nitrate illustre certaines caractéristiques spécifiques des films en acétate ou polyester, subséquemment il nécessite différentes modalités de conservation. Le film en nitrate commence à se décomposer dès la fin de sa fabrication. La décomposition du film est lente mais inévitable, il n'existe encore aucun moyen de l'empêcher. Le film en nitrate manifeste les symptômes physiques suivants au cours des dernières phases de dégradation : l'image argentée subit une décoloration, l'émulsion devient gluante, l'on observe un ramollissement de la bobine du film (formation de « miel »), le film entier gèle en une seule masse compacte et finalement le support du film se désintègre en une poudre brunâtre d'où se dégage une odeur âcre.

Étant hautement inflammable il faudrait trouver une alternative au nitrate et l'industrie du cinéma a adopté à partir de l'année 1923, pour les formats familiaux (16mm et 9,5mm), un support à base d'acétate et à partir de l'année 1942 pour le format 35mm jusqu'aux années 50, date à laquelle la pellicule vierge commence à être fabriquée en acétate. Beaucoup moins inflammable que le nitrate, l'acétate sera connu comme le support de sécurité, qui révélera de graves problèmes de conservation à partir des années 80. Baptisé le « vinegar syndrome », l'effet de la fugue des acides acétiques qui déforment la structure jusqu'à détruire la propriété plastique du support représente une menace sérieuse pour les films produits à partir des années 50. La difficulté consiste à conserver intactes les pellicules en acétate dans des conditions atmosphériques particulièrement humides et chaudes. La majorité des collections de films sont conservées sur un support d'acétate et donc le monitorage constant de la condition des films est nécessaire parce que « La dégradation chimique de la base d'acétate est un processus continu qui peut être ralenti mais pas arrêté. »[2]

[2] Bigourdan J.L., « From the nitrate experience to the new film preservation strategies » dans Smither R., Surowiec C. A. (éd.) T*his film is dangerous : A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruxelles, 2002, p. 64.

Les films en polyester sont désormais utilisés par l'industrie cinématographique et ils ont remplacé les autres supports pour le tirage de copies positives (pour la distribution). Le polyester – polyéthylène téréphtalate – est un polymère inorganique, un matériel stable, résistant et non inflammable. Mais en raison de ses propriétés (il est prédisposé à maintenir une charge statique), il n'est pas approprié pour les négatives camera qui sont toujours sur un support d'acétate. Il est encore trop tôt pour dire si ce matériel se révélera plus durable que ses prédécesseurs.

Film Material			Extrapolated Life (Years at 20°C, 50% RH)
Approx. Year of Manufacture	Film Manufacturer	Original Acidity Value	
1941	Kodak	0.05	100
1932	Kodak	0.09	50
1932	DuPont	0.02	600
1933	Kodak	0.02	500

Table III: Effect of relative humidity on stability of nitrate film. Extrapolated life based on accelerated ageing (acidity end point: 0.5). Data from Adelstein et al.°

Film Material		Extrapolated Life (Years at 20°C, 50% RH)		
Approximate Year of Manufacture	Film Manufacturer	20% RH	35% RH	50% RH
1930s	Kodak	350	400	-
1941	Kodak		130	100
1932	Kodak	300	–	50
1932	DuPont	>2000	–	600
1933	Kodak	>2000	>2000	500

Figure 8. *Table illustrant la stabilité de la pellicule en nitrate, tirée de BIGOURDAN Jean Louis, « From the nitrate experience to the new film preservation strategies ».*

2. Case Study : *Metropolis*

Le film *Metropolis*, l'un des chefs d'œuvre de Fritz Lang, est entré dans les canons du cinéma comme l'un des films les plus célèbres de l'histoire mais, contrairement à son « mythe » de l'unicité et singularité,

ce film a connu plusieurs versions et un nombre important de restaurations. Dans cette Case Study, l'on retrace l'histoire du film *Metropolis*, la prolifération de copies de ce film dans l'Histoire et les différentes versions qui y coexistent aujourd'hui. En ce sens, le film est considéré comme une structure ouverte et continue, non achevée. Le film *Metropolis* fonctionne comme un véritable palimpseste, chaque nouvelle version couvre la précédente mais ne n'efface pas du tout. Notre connaissance est formée grâce aux diffusion et distribution des copies de film, elle a pour challenge de nouvelles découvertes et restaurations de ce film. Comment la tradition du film dans l'Histoire change-t-elle ? Comment ces diverses versions affectent-elles l'histoire du cinéma ?

La première du film *Metropolis* de Fritz Lang, écrit par Thea Van Harbou en 1924 et tourné entre 1925/26, fut projetée à l'Ufa-Palast am Zoo à Berlin le 10 janvier 1927. A l'époque, la longueur du film était de 4,189 mètres et la vitesse de projection de 24 photogrammes par seconde (c'est ce que l'on pense aujourd'hui) le film durait 153 minutes.[3] Le film était accompagné du grand orchestre avec la musique composée par Gottfried Huppertz ; l'accompagnement au piano et la composition orchestre contiennent de nombreux points qui aident à reconstruire la première du film. Après quelques semaines le film fut retiré des salles de cinéma à Berlin.

Dès décembre 1926, le représentant américain de l'Ufa, Frederick Wynne-Jones l'avait apporté aux États-Unis pour le montrer à la Paramount qui l'aurait ensuite distribué. Il fut décidé que le film monumental devait être coupé pour le marché américain. Alors le scénariste Channing Pollock qui était commissionné pour faire ce travail, a radicalement changé le contenu en coupant des scènes entières et en insérant de nouveaux intertitres afin de créer une nouvelle interprétation du film. A la fin, la version américaine était de 3,100 mètres de long.[4] Par

---

[3] Koerber M., « Notes on the proliferation of Metropolis » dans Nissen D., Richter Larsen L., Christensen T. C. et Stub Johnsen J. (éd.), *Preserve then show*, Danish Film Institute, Copenhagen, 2002, p. 127.

[4] Ibid., p. 128.

exemple, le conflit entre Joh Fredersen, l'industriel, et Rotwang, le scientifique, et leur rivalité pour la femme morte, Hel, furent complètement effacés du film, de ce fait il en fut de même pour la femme-machine et l'on peut dire finalement que *Metropolis* a subi une destruction.

C'est peut-être en raison de sa longueur excessive, que la commission de directeurs d'Ufa a décidé que la version américaine serait elle aussi distribuée en Allemagne. La version altérée de *Metropolis* fut soumise à la censure de Berlin le 5 août 1927, une fois le montage modelé sur la version américaine et les intertitres modifiés, cette version était d'une longueur de 3,241 mètres.[5] Seulement cette version était distribuée dans le reste de l'Allemagne et exportée à l'étranger. Durant ces 50 dernières années, les archives ont essayé de produire de nouvelles copies en partant des versions mutilées distribuées par la Paramount et l'Ufa, parce qu'elles n'étaient pas bien documentées, il est impossible d'identifier tous les changements faits dans les copies du film ayant survécu.

Un énorme métrage de pellicule fut utilisé durant le tournage de *Metropolis*, justifié non seulement par le caractère perfectionniste de Fritz Lang et le caractère monumental du film, mais bien par le fait qu'à l'époque les pellicules intermédiaires servant à tirer plusieurs positives n'existaient pas, donc il était nécessaire de tourner un film avec deux ou trois caméras côte à côte. Les trois négatives étaient probablement les suivantes : une pour la production des copies en Allemagne, une pour le département d'exportation et une à délivrer à la Paramount pour la distribution aux États-Unis. Il s'avère que déjà à l'époque il existait des versions multiples du film, ce qui montre qu'il y a des variantes dans la performance des acteurs, la position de la caméra, la longueur et la continuité. Le travail de restauration/reconstruction devient un dilemme éthique, parce qu'il se base sur des versions multiples du film et va rassembler un film qui n'a jamais existé.

---

[5] Ibidem.

La version de *Metropolis*, probablement la plus diffusée dans les pays occidentaux, est la copie allemande de la Paramount qu'Iris Barry, la conservatrice du département du film du MOMA a achetée à l'été 1936. Cette copie en nitrate n'existe plus mais un duplicata négatif en fut tiré en 1937 à New York, qui mesure 2,532 mètres. La copie fut rapatriée au Munich Film Museum en 1986 et elle est depuis en leur possession. En 1984, les droits du film ont été concédés au compositeur Giorgio Moroder qui a procédé à la création d'une nouvelle version de *Metropolis* considérée comme la plus scandaleuse de son histoire. Il a ajouté des sous-titres laissant peu d'intertitres « originaux », remonté les scènes du film en l'accompagnant d'une nouvelle bande sonore version « pop » composée par lui et incluant des chansons telles que « Love Kills » de Freddy Mercury et « Here she comes » de Bonnie Tyler. On peut proprement parler d'un nouveau film « Metropolis vu par Giorgio Moroder » ; et absolument pas d'une restauration.

En 1986/87, une copie du travail fut éditée à Munich, basée sur le duplicata négatif nitrate de 1937 récupéré au MOMA, et l'on incorpora les scènes manquantes de toutes les autres versions disponibles, notamment un duplicata négatif de la version australienne et un duplicata négatif d'une version anglaise originale. Cette version mesure près de 3,153 mètres, elle est plus proche de la « première » datant de 1927, les intertitres correspondant aux textes trouvés dans la documentation de la censure furent ajoutés et elle fut souvent présentée au monde en étant accompagnée de la musique de Gottfried Huppertz.

En 2002, le conservateur Martin Koerber, avec l'aide des archivistes de Fondation Murnau, Bundes FilmArchiv et Alpha Omega de Munich, terminent une restauration « définitive » de *Metropolis* en se basant largement sur la version de Munich. Dès que possible ils ont eu recours au négatif original de la version américaine Paramount parce qu'il était d'une qualité photographique supérieure.[6] Ils ont réalisé de

[6] Ibid., p. 135.

petits changements au montage et concernant la place des intertitres en créant une version « synthétique » plus qu'originale qui consistait en des fragments obtenus à partir de négatifs multiples. Après la collation des éléments en nitrate, ils ont procédé à la restauration numérique des images. Ils ont produit une copie négative de conservation avant la manipulation digitale et une copie tirée après la restauration numérique de sorte que les spectateurs peuvent visionner la « beauté endommagée » mais authentique de *Metropolis*.[7]

Dans son article « Notes on the proliferation of Metropolis », Martin Koerber a cherché à retracer l'histoire des trois négatives originales de *Metropolis* et lister les copies survivantes comme des sources possibles. En fait il a identifié neuf copies en 2001 en tant que sources à partir desquelles toutes les autres copies de Metropolis qui circulent ont été tirées :

- La version allemande de la Paramount (5 bobines de pellicule positive, les « flash-title » allemands, Murnau-Stiftung);
- La version allemande de la Paramount (2,532 m, le duplicata négatif en nitrate, incluant les intertitres anglais traduits à partir de la copie allemande, qui correspond au second montage allemand, MOMA/Munich Filmmuseum);
- La version américaine de la Paramount (2,337 m, le négatif caméra en nitrate, incluant les intertitres américains, Bundesarchiv-Filmarchiv);
- La version américaine de la Paramount (1,952 m, le négatif caméra en nitrate outtakes de négatif caméra ci-dessous, incluant les intertitres américains, Bundesarchiv- Filmarchiv);
- La version d'exportation de l'Ufa (2,603 m, la copie positive en nitrate, les intertitres anglais, BFI);

[7] Ibid., p. 136. "…we can enjoy Metropolis for the beauty of that which remains, damaged but at least authentic."

- La version d'exportation de l'Ufa (8,721 pieds, la copie positive teintée en nitrate, les intertitres anglais, NFSA Canberra/George Eastman House);
- La version d'exportation de l'Ufa (1899 m, 190 m, 482 m, trois fragments partiellement teintées de copies positives en nitrate, les intertitres italiens, Fondazione Cineteca Italiana);
- La version d'exportation de l'Ufa (longueur inconnue, la copie positive teintée en nitrate, les intertitres anglais, The New Zealand Film Archive);
- La version d'exportation de l'Ufa (longueur inconnue, la copie positive teintée en nitrate, les intertitres anglais, UCLA)[8].

On voit le travail compliqué qu'exige la production d'une version restaurée et cohérente à partir des éléments multiples et variés, dont aucune n'atteint la longueur initiale de 4,189 mètres de Metropolis. Martin Koerber certifie qu'un quart de la version « première » du film, une partie intégrale de l'histoire de Fritz Lang et Thea Von Harbou, doit être considéré comme irréparablement perdu. Mais comme par hasard cela ne marquera pas la fin du l'histoire de film Metropolis et de ses restaurations.

« Miraculeusement », en juillet de 2008, une copie négative de 16mm fut retrouvée en Argentine par le conservateur du Buenos Aires Museo del Cine. Elle est considérablement plus longue que toutes les copies ayant survécu jusqu'ici, s'y ajoutent les 25 minutes supplémentaires du film qui n'avaient pas été visionnées depuis sa première en 1927. Bien sûr, la découverte de cet élément semble prétendre encore à une nouvelle restauration. Le travail fut guidé par la Fondation Murnau gérée de leur chef restauratrice Anke Wilkening, aidée de Martin Koerber, qui avait travaillé sur la restauration précédente. Selon la chef restauratrice, cette fois la restauration aurait été essentiellement caractérisée par deux tâches : la reconstruction du montage original et

[8] Ibid., p. 132.

une restauration numérique des images gravement abîmées provenant de la copie argentine.[9] En fait, les développements de la technologie de restauration numérique ont permis de nettoyer les rayures présentes sur toute l'image et le « flicker » sur la surface causée par la présence huileuse.[10] La copie argentine a servi de « blueprint » pour le montage original de *Metropolis*, faisant ainsi seulement des restaurations précédentes des conjectures. Évidemment, la structure du film a beaucoup changé ; sur le site internet de la Kino International l'on trouve une documentation détaillant les scènes ajoutées et le nouveau synopsis du film.

On pourrait dire que cette dernière restauration de *Metropolis* respecte la volonté de l'auteur, c'est la version de la première visionnée à Berlin en 1927. Du fait de l'histoire de ce film, considéré comme un « prototype » d'un film d'archives, il est impossible d'affirmer que cette restauration soit définitive ou complète. L'on doit admettre que d'un film, peuvent coexister plusieurs versions « concurrentes » et des versions « restaurées » qui changent complètement la structure du film, son interprétation et sa réception. On ne peut plus parler d'un seul film, unique, pérenne et inchangeable, l'on doit plutôt s'habituer à l'idée d'un film envisagé comme une structure continue, ouverte et malléable. Enfin, c'est l'histoire du cinéma qui le montre.

[9] Wilkening A., www.kino.com/metropolis, "We discussed the new approach with experts and German archive partners to establish a team for the 2010 restoration. The project consisted of two main tasks : the reconstruction of the original cut and the digital restoration of the heavily damaged images from the Argentinian source."

[10] Ibidem. "In 2010 however, it was possible to reduce the scratches prominent all over the image and almost eliminate the flicker that was caused by oil on the surface of the original print ŕ [all] without aggressively manipulating the image."

BIBLIOGRAPHIE

Agamben Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclee de Brouwer, Paris, 2004.

Aumont Jacques, *Matière d'images, redux*, Les Essais Éditions de la Différence, 2009.

Aumont Jacques, *L'attrait de la lumière*, Yellow Now, Paris, 2010.

Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris, 1942.

Baldinucci, *Vocabolario toscano dellřArte del disegno*, Per Santi Franchi al Segno della Passione, Firenze, 1681.

Barthes Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris, 1985.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, Paris, 2009.

Bergson Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 1997.

Besse Alain., *Salles de projection, salles de cinéma*, Dunod, Paris, 2007.

Bessiere Irène et GILI Jean A. (sous la direction), *Histoire du cinéma : Problématique des Sources*, Institut National d'Histoire de l'Art, Maison des Sciences de l'Homme, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2002.

La Bible de Jérusalem, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998.

Bowser Eileen et Kuiper John (éd.) *Manuel des archives du film*, FIAF, Bruxelles, 1980.

Bowser Eileen, « Alcuni principi di restauro dei film » dans Venturini S., *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto Editore, Prato, 2006.

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2000.

Campana Dino, *Opere e contributi*, tome II, Vallecchi, Florence, 1973.

Carroll Noel, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

« Charter of Film Restoration », Journal of Film Preservation, n° 70, novembre 2010.

Cherchi Usai Paolo, entretien réalisé le 7 juillet 2011, téléconférence via Skype.

Cherchi Usai Paolo, *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Editrice il Castoro, Milano, 1999.

Cherchi Usai Paolo, *Silent Cinema. An Introduction*, The British Film Institute, London, 2000.

Crary Jonathan, *Techniques of the Observer : On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992.

Deleuze Gilles, *Cinéma 1 : l'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983.

Derrida Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris, 1995.

Didi-Huberman Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*, Flammarion, Paris, 1995.

Edmondson Ray, *A Philosophy of Film Archiving*, UNESCO, Paris, 1998.

Edmondson Ray, « Etica e principi del restauro », *Cinegrafie n°4*, Bologna, 1991.

Epstein Jean, *Bonjour Cinéma*, Éditions de la sirène, Paris, 1921.

Farinelli Gian Luca et Mazzanti Nicola, *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Grafis, Bologna, 1994.

« FIAF Technical Commission Preservation Best Practice », *Journal of Film Preservation*, n°70, novembre 2010.

Fossati Giovanna, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition,* Amsterdam University Press, Amsterdam, 2009.

Fossati Giovanna, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Transition, Amsterdam University Press*, Third Revised Edition, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2018.

Genette Gérard, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Éditions de Seuil, Paris, 1994.

Godard Jean Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Gallimard-Gaumont, Paris, 1998.

Grand Larousse Universel - Tome 4, Larousse, Paris, 1994.

Hediger Vinzenz, « The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction », dans Hegener M. et De Valck M.(eds.), *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*, University of Amsterdam Press, Amsterdam, 2005.

Horwath Alexander, « The Market vs. The Museum », *Journal of Film Preservation*, n°70, novembre 2005.

Horwath Alexandre, entretien réalisée le 20 juillet 2011, téléconférence via Skype.

Houston Penelope, *Keepers of The Frame : The Film Archives*, BFI Publishing, London, 1994.

Kauffman Jean-Paul, *The Dark Room at Longwood*, The Harvill Press, London, 1999.

Kuntzel Thierry, « Le Défilement » in Noguez Dominique (dir.), « Cinéma, Théories, Lectures », n° de *La revue d'esthétique*, Klincksieck, Paris, 1971.

Lumière Auguste et Louis, « Brevet no 242 032, 13 février 1895 », dans Mannoni L., *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, Éditions Nathan, Paris, 1995.

Malraux André, *Le Musée Imaginaire*, Éditions Gallimard, Paris, 1965.

Manifeste de l'anniversaire de 70 ans de FIAF « Ne jetez pas vos films », *Journal of Film Preservation*, n° 77/78, octobre 2008.

Manovich Lev, « Old Media as New Media : Cinema », dans Harries Dan (éd.), The New Media Book, British Film Institute, 2002.

Matuszewski Boleslas, *Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique)*, Paris, 25 mars 1898.

Mazzanti Nicola, « Response to Alexander Horwath », *Journal of Film Preservation*, n°70, novembre 2005.

Metz Christian, *Langage et Cinéma*, Larousse, Paris, 1971.

Meyer Mark Paul, « Traditional Film Projection in a Digital Age », *Journal of Film Preservation*, n° 70, novembre 2005.

Morin Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1956.

National Film Preservation Foundation, *The Film Preservation Guide. The Basics for Film Archives, Libraries and Museums*, NFPF, San Francisco (CA), 2004.

Nissen Dan, Richter Larsen Lisbeth, Christensen Thomas C. et Stub Johnsen Jesper (éd.), *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen, 2002.

Oddy Andrew (éd.), « Restoration : Is it Acceptable ? », British Museum, *Occasional Paper Number 99*, The British Museum, London, 1994.

Oddy Andrew et Carroll Sara (éd.), « Reversibility - Does it exist ? », British Museum, *Occasional Paper Number 135*, The British Museum, London, 1999.

Paini Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2002.

Paini Dominique, *Conserver, Montrer (Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma)*, Éditions Yellow Now, Paris, 1992.

Paini Dominique, *Le cinéma : un art moderne*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1997.

Paini Dominique, « Un musée pour le cinéma créateur d'aura », *Art-Press n° 220*, février 1997.

Paini Dominique, « Un moderne art des ruines. Notes sur la restauration des films », *Cinémathèque*, automne 1996.

Parth Kerstin, Hanley Oliver et Ballhausen Thomas, *Work|s in Progress. Digital Film Restoration Within Archives*, Synema, Vienna, 2013.

Pierre Sylvie, « Eléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du Cinéma*, n° 226- 227, janvier - février 1971.

Pinel Vincent, *Techniques du cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007.

Pinel Vincent, « La restauration des films », Positif, n° 421, mars 1996.

Price Nicolas Stanley, Talley Jr. M. Kirby, et Melucco Vaccaro Alessandra, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1995.

Read Paul et Meyer Mark-Paul (éd.), *Restoration of motion picture film*, Butterworth- Heinemann, Oxford, 2000.

Riegl Alois, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

Ruskin John, *The Seven Lamps of Architecture (1880)*, Seventh edition in small print, George Allen, Sunnyside, Orpington & Charing Cross Road, London, 1897.

Sadoul Georges, *Histoire mondiale du cinéma*, Flammarion, Paris, 1972.

Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.

Schefer Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1997.

Schefer Jean Louis, *Images mobiles : Récits, visages, flocons*, P.O.L, Paris, 1999.

Schefer Jean Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma, Editions Gallimard, Paris, 1980.

Siety Emmanuel, *Fictions d'images : Essai sur l'attribution de propriétés fictives aux images de films*, PUR, Rennes, 2009.

Smither Roger, et Surowiec Catherine A (éd.), *This film is Dangerous : A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruxelles, 2002.

Stoiber, Jeffrey L. Stoiber, entretien réalisé le 9 aout 2011 via e-mail.

Torsello Benito Paolo, *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Marsilio, Venezia, 1988.

Tyberg Casper, « The Raw Material of Film History » dans Nissen D., Richter Larsen L., Christensen T. C. et Stub Johnsen J. (éd.), *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, Copenhagen, 2002.

Vasari Giorgio, et Milanesi Gaetano (éd.), *Trattato della Scultura - Le vite de' piu eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, vol. 1, G. C. Sansoni, Firenze, 1906.

Venturini Simone, *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto Editore, Prato, 2006.

Vernet Marc, « Les Archives sur le cinéma : Ses morts et ses résurrections », *La gazette des archives*, Nouvelle série 173, 2e trimestre 1996.

Viollet-le-Duc Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle,* Tome VIII, A. Morel Éditeur, Paris, 1866.

Welles Orson cité dans McGreevey Tom et Yeck Joanne L., *Our Movie Heritage*, Rutgers University Press, New Brunswick (NJ), 1997.

Yourcenar Margeurite, « That Mighty Sculptor, Time » dans Price N.S., Talley Jr. M.K., et Melucco Vaccaro A., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1995.

Index

M

N

O

P

Q

R

U

V



ISBN: 978-606-37-1020-9